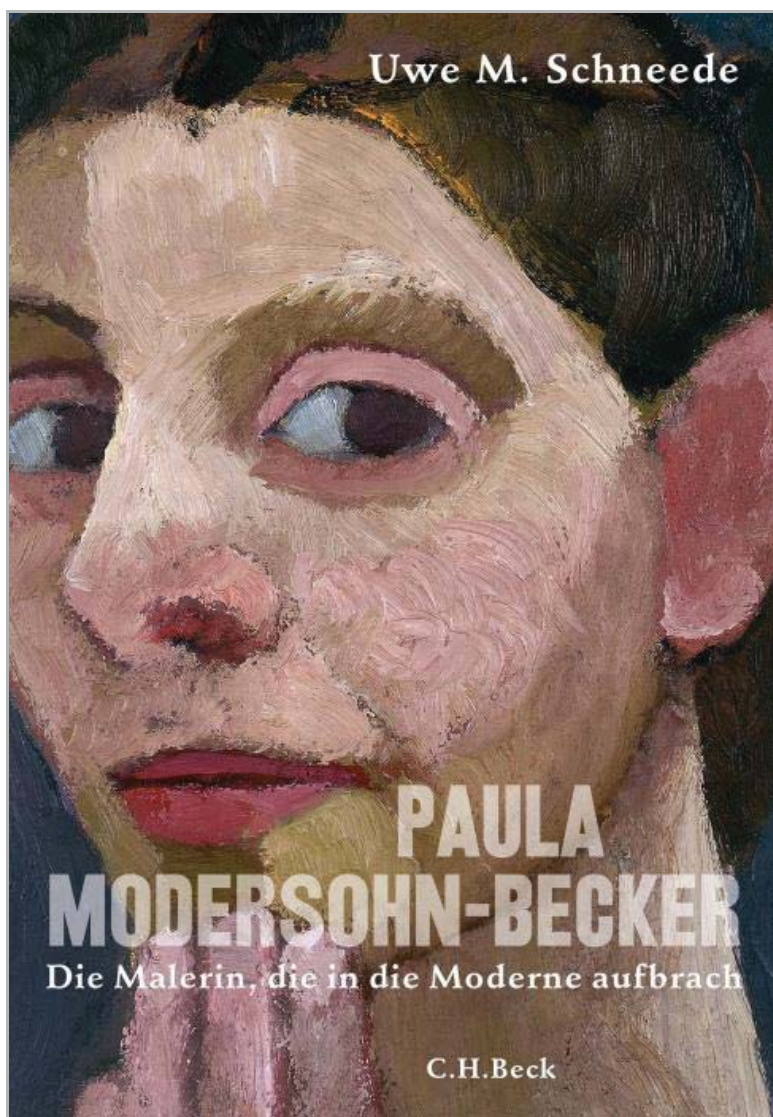


Unverkäufliche Leseprobe



Uwe M. Schneede
Paula Modersohn-Becker
Die Malerin, die in die Moderne aufbrach

2021. 240 S., mit 120 Abbildungen
ISBN 978-3-406-76045-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/31285650>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.



Self-portrait 60.

J.P.M.D. 011

Uwe M. Schneede

**Paula
Modersohn-
Becker**

Die Malerin, die in
die Moderne aufbrach

C.H.Beck

Gefördert durch die Paula-Modersohn-Becker-Stiftung,
die sämtliche Bilddaten der Werke Paula Modersohn-Beckers
zur Verfügung gestellt hat.

Mit 120 Abbildungen
Frontispiz: *Selbstbildnis*, Kohle, um 1903/05
© Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021
Satz im Verlag
Druck und Bindung: Appl, Wemding
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlagabbildungen: *Selbstbildnis nach halblinks*,
die Hand am Kinn, Sommer 1906, Privatbesitz und
Mädchenbildnis mit gespreizter Hand vor der Brust, um 1905,
Von der Heydt-Museum, Wuppertal, © Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen
Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 76045 7

klimaneutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Vorwort 9

Im Schutz der Künstlerprovinz

1896–1899

«Eine Leidenschaft, die alles andere ausschließt» 15 –
Ausstellungsgenüsse 19 – Worpswede, «Wunderland» 22 –
Erste Werke 24 – Auf Distanz zum Umfeld 31

Paris 1900

Die symbolische Reise ins neue Jahrhundert

Erkundungen 39 – Die ganze Welt der Kunst 42 –
Die Deutschen: «etwas spießbürgerlich» 47 –
Zwischen zwei Künstlergenerationen 50

Die Fremdheit des Vertrauten

1901–1905

«Ich erkenne keine Norm an» 55 – Spärlichkeit als Motiv 58 –
Kinder: «als ob ihnen das Leben noch nicht aufgegangen sei» 62 –
Pariser Lehren 1903 67 – In Worpswede: die Anderen 70 –
Erneut Paris, 1905 76 – «Diesmal die aller, allermodernsten» 79 –
«Farbiges Leuchten im Schatten» 84 – Direkt und doch
entrückt 86 – Der verfälschende Firnis 89

In der Welt der Kunst.

«Ich glaube, es wird»

1906

«Zwischen meinem alten und meinem neuen Leben» 93 –
In Paris: Erste Anerkennung 96 – Archetypische Substanz 98 –
Balance und Irritation 102 – Austreibung des Abbilds 108 –
Picasso: Parallelentwicklung im Schlüsseljahr 1906 116 –
Das Pariser Atelier als Ausstellungsprovisorium 120

Die Selbstbildnisse: Ich als eine Andere

1897–1907

Vielschichtigste Bildgattung 127 – Das «tolerante Spiegelbild» 130 –
Kleine Persönlichkeitsverschiebungen 135 – Das große symbolische
Selbstbild 141 – Ikonisierung 146 – Rituelle Stärke 153 –
Alter Ego 159

Die Hauptwerke aus dem Pariser Atelier:

Eine Welt für sich

1906/07

Frei und abhängig 165 – Eigene Bildhoheit 167 – Kinder als
Inbilder 174 – Bildwelten parallel zur Wirklichkeit 178 – Die Kunst
der Welt im Atelier 184 – Ideen für künftige Bilder? 186

«Das Mächtige der Farbe».

Die letzten Werke

1907

Rückzug 195 – Neue Lebhaftigkeit 199 – Nochmals die Welt
der Anderen 201

Schluss 207

Anhang

Lebensdaten 211

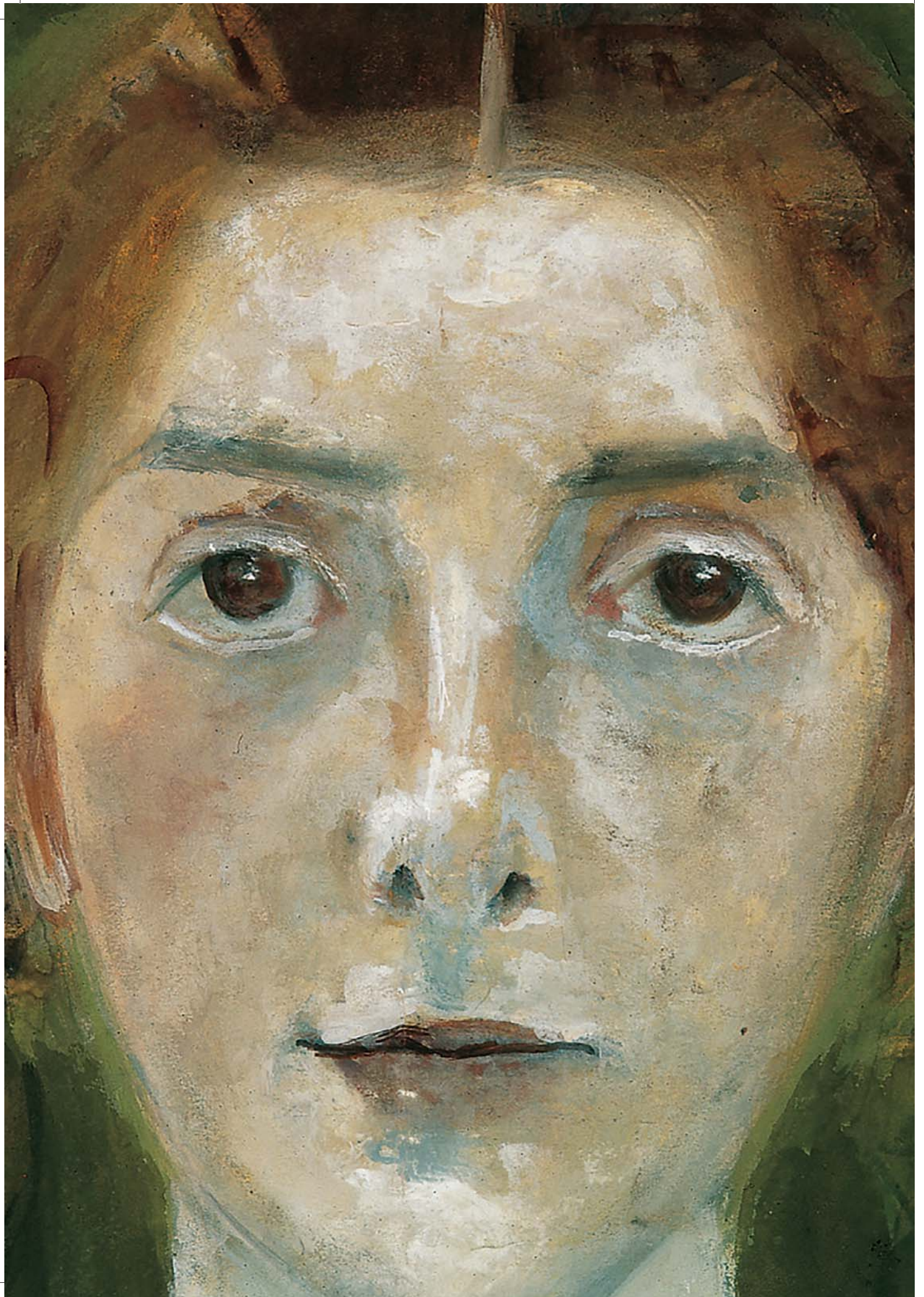
Anmerkungen 221

Literatur (Auswahl) 227

Abbildungsverzeichnis 230

Bildnachweis 238

Über die Künstlerin und den Autor 239



Vorwort

Sie war, wie wir heute wissen, eine der großen Künstlerpersönlichkeiten der Moderne. Als sie 1907 im Alter von 31 Jahren starb, hatte sie mit einem gewichtigen Werk die kurze Epoche zwischen dem Alten und dem Neuen, dem 19. und dem 20. Jahrhundert künstlerisch wesentlich geprägt, eine Phase, in der die Kunst stagnierte, jedenfalls in Deutschland. Erst nach ihr begannen die Avantgarden wie die *Brücke* und der *Blaue Reiter* die weiterreichende Erneuerungsarbeit.

Paula Modersohn-Beckers künstlerischer Dreh- und Angelpunkt war die damalige Weltstadt der Kunst, Paris. Rasch erwachte bei mehreren Aufenthalten ihr Interesse an der aktuellen französischen Malerei. 1906 zog sie in der Absicht, dauerhaft zu bleiben, von der norddeutschen Künstlerkolonie Worpswede nach Paris um. So floh sie die provinzielle Enge, in der die Malerkollegen ihre Kunst kaum wahrgenommen hatten. Wo sich ansonsten die jungen deutschen Künstler nur für kurze Zeit zu Zwecken der Inspiration in Paris aufzuhalten pflegten, suchte sie, allein auf sich gestellt, mit seltenem Mut als Malerin in ertrotzter Unabhängigkeit ihren eigenen Weg. Zu jener Zeit war niemand auf ihre Arbeiten vorbereitet und kaum jemand willens, sich auf sie einzulassen.

In dieser Monographie wird das Schaffen Paula Modersohn-Beckers

Detail aus
Abb. 1

aus der für sie maßgeblichen Pariser Perspektive näher untersucht. In Deutschland fehlten die Anregungen, die sie zielstrebig suchte. Zwar schätzte sie in Worpswede die Stille zum Arbeiten, und sie bezog auch die Motive und die Tiefe ihrer Farben aus dieser herben Gegend, aber sowohl die Bildkonzeption als auch die Bildsprache verdankten sich Anstößen verschiedenster Kulturen in Pariser Museen sowie in aktuellen Ausstellungen, auch in Ateliers namhafter Kollegen. Daraus ergab sich ein eigenständiges, allein dastehendes Werk. Teils unmittelbar parallel zu Picassos grundstürzender Formerneuerung schuf sie in ihrer letzten Pariser Zeit 1906/07 die Hauptwerke: eine Malerin, die eigen-sinnig in die Moderne aufbrach, und zwar nach eigenem Zeugnis «freudig als moderner Mensch und Kind meiner Zeit».

Einen Höhepunkt bilden die Pariser Selbstbildnisse. Sie präsentieren ein anderes Ich, das in seiner hieratischen Haltung wie ein archaischer Souverän und zugleich wie die Verkörperung einer unabhängigen Kunst anmutet. Schließlich entwarf Modersohn-Becker in ihren beiden letzten Jahren mit szenisch wirkenden Arrangements eine eigene Bildwelt, in der Figuren und natürliche Attribute ein fremd erscheinendes Ritual eingehen. Diese Bildwelt zielt auf die Überwindung der stilistischen Spezialisierungen, die sich mit den Avantgarden anbahnen sollten; es wird damit in der Moderne ein Wiederherstellen des alten Kunstanspruchs angestrebt.

So erscheint Paula Modersohn-Becker heute als eine singuläre, letztlich in Paris anzusiedelnde Künstlerpersönlichkeit, als die Schöpferin einer neuen Ikonographie und als epochale Wegbereiterin der Moderne unmittelbar vor dem Auftritt der deutschen Avantgarden.

Viele Anregungen verdanke ich jenen Interpreten, die sich dem Werk der Künstlerin in den letzten Jahren mit Recherchen und neuen Fragen

sachlich genähert haben, namentlich Simone Ewald, Karin Schick, Frank Schmidt und vor allem Rainer Stamm. Unentbehrlich waren wieder der Rat, die Unterstützung und die Anregungen von Wolfgang Werner, dem Nachlassverwalter, dessen weitreichende Kenntnisse mir schon 1976 bei einer Ausstellung der Zeichnungen Paula Modersohn-Beckers im Kunstverein in Hamburg und dann bei der Paula Modersohn-Becker-Schau 2017 im Bucerius Kunst Forum Hamburg ganz entschieden geholfen haben. Ihm sei herzlicher Dank gesagt. Im Verlag hat Alexandra Schumacher dankenswerterweise das Manuskript und die Herstellung des Buchs wiederum so umsichtig wie engagiert begleitet. Der ganz besondere Dank gilt meiner Frau, die wie stets bedachtsam herausfordernd mitgewirkt hat.

Im Schutz der Künstlerprovinz

1896–1899



«Eine Leidenschaft, die alles andere ausschließt»

Entschied eine junge Frau aus gutbürgerlichem Hause wie Paula Becker am Ende des 19. Jahrhunderts, sich ganz der Kunst zu widmen, also nicht nur eine Vorliebe für den gesellschaftlich durchaus hochgeschätzten Dilettantismus im Zeichnen und Malen zu entwickeln, bedurfte es einer besonderen Willensstärke und eines ausgeprägten Selbstvertrauens. Denn die ernsthafte, die professionell betriebene Kunst gestand man den Frauen in der Regel nicht zu, weshalb es auch noch keine staatliche Ausbildung für sie gab. Wie in dieser Zeit gegenüber Frauen üblich, die zur Selbständigkeit tendierten, hielt man Paula Becker, als sie diesen Schritt ins Freie erwog, ichbezogenes Verhalten vor, wo die Ausrichtung auf die Familienbelange gefordert war. So musste sie sich wieder und wieder vor der Außenwelt, insbesondere vor den Verwandten rechtfertigen. Den Bedenken widersetzte sie sich mutig und selbstbewusst, etwa im Juli 1897: «Ihr müsst mich schon alle mit meinem Egoismus nehmen, ich werde ihn nicht los, er gehört zu mir wie meine lange Nase.» Der tatsächliche Ausbruch aus dem bürgerlichen Ambiente ins Reich der Künstler und des Künstlerischen, die bewusste Absonderung erschwerte die Beziehungen zur unmittelbaren Umwelt erst recht. Frühzeitig war sich Paula Becker der Konsequenzen bewusst:

Detail aus
Abb. 5



«Ich glaube aber, wenn man es zu etwas bringen will, so muss man seinen ganzen Menschen dafür hingeben.» Das war im Februar des Jahres, Ende Oktober fügte die 21-Jährige entschlossen hinzu: «Ich arbeite mit einer Leidenschaft, die alles andere ausschließt.» Damit war die Entscheidung für ein Leben außerhalb der bürgerlichen Normen gefallen, für ein Leben in der Ausschließlichkeit der Kunst.

1 Selbstbildnis,
um 1897

Geboren wurde sie 1876 in Dresden, Minna Hermine Paula, gut eine Generation nach Max Liebermann und wenige Jahre vor Ernst Ludwig Kirchner oder Max Beckmann. Sie war das dritte von sieben Kindern, die Geschwister waren Kurt, Bianca Emilie, gen. Milly, Günter, Hans (der zweijährig starb), Herma und Henry. Engere Beziehungen entwickelte sie zu Milly, die einen Kaufmann heiratete, und Herma, die promovieren und Oberschullehrerin werden sollte (s. Abb. S. 212). Mit Künstlerischem hatte keiner von ihnen zu tun. Der Vater Carl Woldemar Becker war Bau- und Betriebsinspektor bei der Berlin-Dresdener Bahn, die Mutter Mathilde kam aus der alten thüringischen Adels- und Offiziersfamilie von Bültzingslöwen; ihr Vater hatte als Stadtkommandant von Lübeck amtiert, sein Vater war Rektor an der Universität von Odessa gewesen. Paula war 12 Jahre alt, als die Familie nach Bremen übersiedelte, wo der Vater Baurat der Preußischen Eisenbahnverwaltung wurde. Man war literatur- und kunstinteressiert. So besuchte Paula Becker mit ihrer Mutter häufig die Veranstaltungen des in der Stadt gesellschaftlich verankerten Künstlervereins an der Domsheide, und Vater Becker nahm im Kupferstichkabinett der Kunsthalle regelmäßig gemeinsam mit Graphikfreunden an den Betrachtungen von Kunstwerken teil.

Während eines siebenmonatigen Aufenthalts bei einer Tante in England nahm die 16-jährige Paula Becker Zeichenunterricht in der Londoner St. John's Wood Art School, und als sie anschließend in Bremen auf Wunsch der Familie ein Lehrerinnenseminar absolvierte, ließ sie sich auch weiterhin privat im Zeichnen unterrichten. «Dass ich ganz im Zeichnen leben darf!», beglückte sie noch wenig später, im Februar 1897.¹ Ausgebildet war sie als Lehrerin, aber als künftige Künstlerin, die sich alsbald mit Leidenschaft der Malerei zuwandte, in guter Gesell-

schaft, denn auch namhafte männliche Kollegen starteten beruflich auf anderen Gebieten: Vincent van Gogh begann als gelernter Kunsthändler und als Prediger, Paul Gauguin als Börsenmakler, Paul Cézanne in den Rechtswissenschaften, und Henri Matisse arbeitete nach dem Jurastudium als Anwaltsgehilfe.

Ihren ursprünglichen Wünschen folgend, ging Paula Becker 1896 als 20-Jährige nach Berlin, um anderthalb Jahre lang an der Mal- und Zeichenschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu studieren, einer Art Selbsthilfeorganisation an der Potsdamer Straße 38 (heute 98). Sie wohnte bei ihrem Onkel Wulf von Bültzingslöwen in Berlin-Schlachtensee. An der Malschule des Künstlerinnenvereins wurde ihr eine gründliche Ausbildung zuteil. Besonders angeregt fühlte sie sich von der zum Lehrkörper gehörenden schwedischen Malerin Jeanna Bauck. Aber «ich bringe noch zuviel Unwichtiges auf das Papier» und «meine Köpfe sind noch zu hölzern und unbeweglich», schrieb sie im April 1896.

Wollten sie dem Ruch des Dilettantismus entgehen, waren angehende Künstlerinnen auf eine akademische Ausbildung angewiesen. Jedoch versagten die deutschen staatlichen Akademien ihnen noch bis 1919 weitgehend den Zugang, und so mussten sie sich auf private Kunstschulen verlegen, in denen akademische Lehrer ehrenamtlich wirkten oder sich ein Zubrot verdienten. Auf diese Weise konnten sich die künftigen Künstlerinnen über die akademischen Einübungen eine gesellschaftliche und eine künstlerische Grundlage für die freie Arbeit schaffen. In der Berliner Anstalt gab es Klassen für das Zeichnen nach Gipsen, nach dem lebenden Modell – Akt und Porträt –, für Landschaftsmalerei sowie Unterrichtungen in Kunstgeschichte. «Meine beiden freien Vormittage, Freitag und Sonnabend, verbringe ich im Mu-

seum», heißt es in einem Brief vom April 1896. «Bei den Deutschen und Holbein bin ich jetzt ganz zu Hause, aber Rembrandt bleibt doch der Größte.» Im Kupferstichkabinett, wo sie sich «eigentlich als Eindringling in das Allerheiligste» fühlte, ließ Paula Becker sich Arbeiten auf Papier vorlegen, etwa von Botticelli oder von Michelangelo («Diese Beine, die der Mensch zeichnet!»).

Ausstellungsgenüsse

Berlin war als Kunstmetropole noch im Werden. Gegen alle Moderne bestimmte der vom Kaiser protegierte Maler des Historismus Anton von Werner an den kunstpolitischen Schaltstellen das offizielle Kunstgeschehen. Alfred Lichtwark urteilte 1893: «In Berlin sitzt eine brutale Variante des Akademismus auf dem Thron, dessen Farben ordinärer als die Wirklichkeit, und dessen Menschen gemeiner sind als die Natur.»² Indes regte sich künstlerischer Widerstand. Unter der Führung von Max Liebermann und Walter Leistikow taten sich Künstler in Berlin zur *Vereinigung der XI*, genannt die *Elfer*, zusammen, um ohne Rücksichten auf die obrigkeitliche Politik, also unabhängig ihre Werke zu präsentieren. Die erste Ausstellung fand 1892 im privaten Rahmen, im Kunstsalon Eduard Schulte Unter den Linden statt, die letzte ebendort sechs Jahre später – unter den Besuchern war Paula Becker, deren Lehrer Jacob Alberts zu den Mitgliedern gehörte. Die *Elfer* bereiteten den Weg für die 1898 gegründete *Berliner Secession*.

Zu den modernen Berliner Häusern gehörten damals neben dem

Kunstsalon Eduard Schulte die Galerie Fritz Gurlitt sowie die Kunsthandlung Keller & Reiner. Auch dort war Paula Becker unterwegs. Bei Keller & Reiner sah sie 1898 womöglich eine Munch-Ausstellung. Im Kunstgewerbemuseum beschäftigte sie «eine höchst interessante lithographische Ausstellung mit prachtvollen Radierungen und Farbendrucken aller Länder» – eine ihrer ersten Begegnungen mit internationaler aktueller Graphik von Édouard Manet und Pierre Puvis de Chavannes bis Félix Vallotton und Edvard Munch.

So gab es vereinzelt Zugänge zur Gegenwartskunst, doch das Hauptinteresse der angehenden Künstlerin galt den Alten Meistern, nicht nur in der Berliner Nationalgalerie und im Kupferstichkabinett, sondern auch auf etlichen Reisen. In München wurde auf einer Sommerreise wegen der Pinakothek und der Schack-Galerie Station gemacht. 1897 suchte sie in Dresden die *Internationale Kunst-Ausstellung* sowie die Gemäldegalerie auf; in Wien erging sie sich im Kunsthistorischen Museum und in der Liechtenstein-Galerie; erwähnt werden Werke von Leonardo, Tizian und Rubens, Dürer, Cranach und Holbein («Die alten Deutschen nahmen mich ganz gefangen»). Im Zuge einer Schweiz-Reise hielt sie sich auch in Zürich und Genf auf, nochmals in München sowie in Nürnberg («um Dürer einmal recht gründlich zu fühlen»), in Leipzig und dann in Dresden wegen der *Deutschen Kunstausstellung*, an der auch die Worpssweder beteiligt waren. Nach ihrer Heirat im Jahr 1901 reisten sie und Otto Modersohn über Berlin und wiederum Dresden auch nach Prag («Das Ghetto u. der Judenkirchhof waren riesig interessant»), schließlich nach München und nach Dachau wegen der Arbeiten von Hans von Marées im nahen Schloss Schleißheim. 1904 unternahm man eine «kleine Kunstreise» nach Kassel und Braunschweig allein wegen der Bilder

Rembrandts. «Ich lerne diesen Riesen», schrieb sie im April 1904, «immer mehr verstehen und hoffe, dass das mir gut thut.»

Das Reisen zur Kunst – genannt «Ausstellungsgenüsse» –, die Reisen vor allem zur alten Kunst dienten einerseits dazu, sich der großen künstlerischen Würfe aus der Geschichte zu vergewissern, also – nimmt man noch die ersten Pariser Erfahrungen im Jahr 1900 hinzu – zu lernen, wie es die Alten Meister gemacht hatten, und damit ein Studium der Kunstgeschichte durch direkte Anschauung zu ersetzen. Andererseits konnten diese Reisen helfen, den eigenen Künstlergeist aktuell im unbedingten Willen zu überprüfen und zu bestärken.

Die offenbar nachhaltigste Begegnung fand im Sommer 1901 in Schloss Schleißheim statt. Dort war seit 1892 die bedeutende Marées-Schenkung von Konrad Fiedler, einem Freund des Künstlers, an den bayerischen Staat ausgestellt, die sich heute in der Neuen Pinakothek München befindet (s. Abb. 88). Sie und ihr Mann stünden, schrieb Paula Modersohn-Becker daraufhin, «tief unter dem Eindruck dieser merkwürdigen Persönlichkeit». Und dann folgt in diesem Brief vom Juni 1906 an die Malerfreundin Emmi Walther, die den Besuch empfohlen hatte, die interessante Begründung: «Ihm ist es gelungen sein Lebenlang in *seiner* Welt zu bleiben.» Das sei «der einzige Wunsch den ich für mich und meinen Mann hege.» Man danke der Adressatin, heißt es weiter, herzlich «für diese Erweiterung unseres Gesichts u. Gefühlskreises». Darauf, dass hier auch von der Modersohn-Becker beeindruckenden Farbstimmung in den Werken von Marées die Rede ist, wird noch zurückzukommen sein. Ebenso auf diesen herausgestellten Gedanken, eine eigene Welt durch die Malerei zu errichten und in dieser eigenen Welt zu sein und zu bleiben. Er wird das spätere Werk Paula Modersohn-Beckers maßgeblich prägen. Denn die Eindrücke von

diesem «Tag Marées» werden bleiben und in verschiedener Hinsicht für ihre Malerei wirksam werden.

Worpswede, «Wunderland»

Nachdem sich Paula Becker noch in der Berliner Zeit im Sommer 1897 für mehrere Wochen – wohl ferienhalber – in dem nordöstlich von Bremen im Teufelsmoor gelegenen Worpswede aufgehalten, die dort lebenden Maler Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler kennen und die Gegend schätzen gelernt hatte («ein Wunderland, ein Götterland»), entschloss sie sich ein gutes Jahr später, selbst den Übergang von der Bürger- in die Künstlerwelt zu wagen.

In solchen Künstlerkolonien sammelten sich Ende des 19. Jahrhunderts – sei es in Worpswede oder Ahrenshoop an der Ostsee oder Dachau in Bayern – Gleichgesinnte, um gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Sie mieden die Städte und verachteten die Akademien, sie suchten das einfache, möglichst urwüchsige Leben und brauchten die künstlerische Nähe zur Natur, das Schaffen in der Natur nach dem Vorbild der französischen Schule von Barbizon mit ihrer Pleinair-Malerei. Paula Becker entwickelte in Worpswede eine Vorliebe für «das nebelige Land, die grünen Wiesen und leuchtenden Rapsfelder», «die blanken Kanäle, in denen der Himmel blau wiederlachte, mit den schwarzen Torfschiffen» und schließlich, wie sie Anfang September 1898 weiter schrieb, für «die braune Heide, mit fröhlichen, blitzenden

Birken dazwischen, ein sonderbar Gemisch von Schwermut und Leichtsinn». Vor allem bot das gemeinsame Leben auf dem Land eine Schutzzone für das freie Arbeiten. Denn noch gab es nicht die wegen solchen Schutzes programmatisch sich zusammenfindenden Avantgarde-Künstlergruppen wie die *Brücke* oder den *Blauen Reiter*.

Die Worpsweder Maler waren ziemlich erfolgreich, zumal durch ihre Beteiligung 1895 an der internationalen Jahresausstellung im Münchner Glaspalast. So schloss sich Paula Becker einer bereits funktionierenden Künstlergemeinschaft an, nahm Unterricht bei Mackensen, wurde aber nie gleichberechtigte Partnerin ihrer Kollegen. «Mein Arbeiten geht ganz in der Stille vor sich», heißt es im November 1901, und damit sollte gesagt sein: Keiner der Künstlerkollegen kümmerte sich um ihre Arbeit, mit Ausnahme allenfalls von Otto Modersohn, der seinerseits im März 1902 notierte: «Nie wird nach ihrer Arbeit gefragt», und im Juni des Jahres: Keiner in der Künstlerkolonie kenne sie, «keiner schätzt sie».³ Allerdings zeigte sie ihre Werke auch nicht von sich aus, wie der zeitweilige Worpsweder Rainer Maria Rilke berichtet.

Besonders hingezogen fühlte sie sich zu der angehenden Bildhauerin Clara Westhoff und zu Otto Modersohn. Als sie zusammen mit Clara Westhoff und der Worpsweder Malerin Marie Bock 1899 erstmals einige Werke öffentlich, nämlich in der Kunsthalle Bremen, präsentieren konnte, verfasste der Maler und Schriftsteller Arthur Fitger im örtlichen Tageblatt einen dreist-vernichtenden Verriss.⁴ Am selben Tag, da die Kritik erschien, zog sie ihre Werke aus der Kunsthalle zurück. Niemand war auf diese Kunst vorbereitet und kaum jemand willens, sich auf sie einzulassen.

Erste Werke

Hauptsächlich zeichnete sie: Akte und Köpfe an der Berliner Künstlerinnenschule, Armenhäusler (zuweilen lebensgroß) unter Anleitung von Mackensen in Worpswede. Indes gibt es eine Gruppe von Skizzen aus den Worpsweder Jahren 1898 und 1899, die einer ganz anderen Kategorie angehören. Es sind keine handwerklich möglichst versierten Wiedergaben von Modellen, sondern freie Kompositionsentwürfe, Ideen für Bilder oder Radierungen.

Ein bestimmtes Motiv – etwa eine alte Frau frontal in einem Stuhl – ist auf einem Blatt viermal in leichten Varianten als Umrisszeichnung wiederholt (Abb. 3). Oder diese Frau erscheint auf einem Blatt mal in Seitenansicht von rechts, mal von links, mal frontal (Abb. 6). Ein anderes Blatt zeigt die – durch Binnenzeichnung verdunkelte – Silhouette der Sitzenden im Profil mehrfach vor wechselndem Baumhintergrund (Abb. 4). Alles ist nur angedeutet, Konstellationen zwischen Figur und Ambiente werden ausprobiert, auf ihre bildliche Kompaktheit und Tragfähigkeit hin untersucht. Auch mit reinen Naturmotiven kann so experimentiert werden: ein Moorkanal aus wechselnden Perspektiven mit einem Boot oder mehreren Booten, unterschiedliche Spiegelungen von Torfkähnen im Wasser.

Schon hier in der frühen Zeit wird deutlich, wie systematisch die Künstlerin an der Bildfindung arbeitete. Es geht in den Zeichnungen vor allem um die Position und Haltung der Figur, also die Grundform, und dann beiläufig um die Details: ob eine Hand ausgeführt oder nur summarisch angegeben, ob ein Gesicht individuell ausgeprägt, lediglich angedeutet oder gar ganz neutralisiert, zurückgenommen wird, ob die

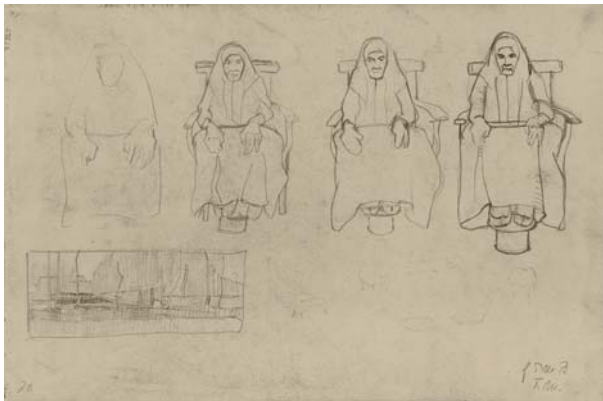


zugesellten Bäume *kompositorisch* eine Stütze für die Figur – einen Halt – bilden oder *inhaltlich* das natürliche Ambiente anzeigen. Das alles wird wie ein Vorrat für kommende Bilder auf ein und derselben Ebene ausgeführt.

Diese Skizzen geben in seltener Weise Aufschluss über einen Bildprozess. Er setzt an bei der Reduktion auf eine einfache Grundform mit minimalen, allernotwendigsten Details. Das ist die Struktur, das Gerüst des Bildes, aber noch nicht das Bild selbst. Auf diese *Analyse* des Gesehenen folgt die graphische *Verdichtung* und dann in einem neuen Vorgang die *Herstellung* des Gemäldes mit den ganz anderen, ihm eigenen Mitteln, Pinsel und Farbe, oder der Radierung mit Stichel und Säure.

Dieser Übergang vom Entwurf zum Bild lässt sich gut am Motiv der *Laterne laufenden Kinder* um 1901 verfolgen. Die Skizze (Abb. 7)

2 Bäuerin, eine
Astgabel tragend,
1898/99



3 Vier
Entwürfe zur
Radierung
«Sitzende
Alte», 1899,
Bleistift

4 Komposi-
tionsstudien:
Kopf vor
Landschaft /
Drei Skizzen
einer sitzen-
den Frau,
1898/99,
Bleistift

deutet eine Gruppe und ein abseits stehendes Kind an. Die reine Umrisszeichnung kürzt ab, hält die Gestalten transparent und führt vor allem die Überschneidungen vor Augen, die Groß und Klein zu einer Gruppe verschmelzen. Im Gemälde (Abb. 8) ist die Kindergruppe nun reduziert und das einzelne Kind durch weiße Bekleidung abgesetzt. Ansonsten sind alle Angaben zu den gesichtslosen Gestalten in grau-braunen Tönen allgemein gehalten, die Laternen haben durch ihre Farbigkeit die eigentliche, belebende Aufgabe erhalten. Wo in der Skizze die abstrahierende Konstruktion ohne Hinweise auf das Umfeld maßgeblich ist, bestimmt im Gemälde die Farbe jene Übergängigkeit vom natürlichen Umfeld zu den Figuren, die die Figuren als deren Bestandteil erscheinen lassen. Das Naturhafte des Geschehens ist das Thema, die erdigen Farben begründen es.

Was die Komposition, die Form angeht, ist nichts dem Zufall überlassen, es wird genau geplant. Jedoch sind die Studien und Vorarbeiten schwarzweiß, sie geben allein die Form und die Struktur an. Die fürs Bild schließlich konstitutive Farbe bringt die Freiheit hinein, das spontane Arbeiten und daher die lebhaftige Wirkung. Man erahnt hier, wie



falsch Einschätzungen waren, die in Paula Modersohn-Becker eine Vorläuferin der Expressionisten sahen. Systematische Konzeption wird ihr weiteres Werk grundlegend bestimmen, wenngleich auf eine nicht mehr so offensichtliche Weise wie in diesen Skizzen, vielmehr als untergründig wirksames Prinzip.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de