

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 1988



Otto Modersohn:
Bauernhaus mit Ziegen und Kindern;
1907; Öl auf Leinwand, 50,5 x 72,5 cm;
Inv. Nr. 1187 LM

Die Datierung von Otto Modersohns Gemälde „Bauernhaus mit Ziegen und Kindern“ aus dem Westfälischen Landesmuseum bietet Probleme, obwohl es am unteren linken Bildrand „OM“ monogrammiert und mit „94“ scheinbar eindeutig datiert ist. Es existiert jedoch zu diesem Gemälde eine vorbereitende Ölskizze in Privatbesitz, die unbezweifelbar in das Jahr 1907 gehört. Dieser Widerspruch läßt sich wohl nur durch die Annahme auflösen, daß Modersohn das „Bauernhaus mit Ziegen und Kindern“ lange nach seinem Entstehen – etwa, als er es aus der Hand gab – monogrammierte und aus einer unklaren Erinnerung heraus falsch datiert hat. Auch aufgrund des Motivs und stilistisch liegt es nahe, die Entstehung des Gemäldes in jene Jahre der Gemeinsamkeit mit Paula Becker – und zwar wie die Ölskizze – im Jahr 1907 als entstanden zu denken. Das Jahr 1907 bedeutet einen tiefen Einschnitt im Leben Otto Modersohns, es markiert das Ende eines Lebensabschnitts, der zu Beginn des nächsten Jahres durch den Umzug von Worpswede nach Fischerhude auch äußerlich sichtbar wird. Der plötzliche Tod seiner Frau, Paula Modersohn-Becker, im November 1907, kurz nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde, trifft ihn schwer und läßt ihm seine zunehmende Vereinsamung und Isolation schmerzlich bewußt werden. Von den Worpsweder Malerkollegen hatte er sich seit Mitte der 90er Jahre weitgehend distanziert, die erste Euphorie des gemeinsamen Lebens und Arbeitens in dem abgelegenen Dorf war schnell verfliegen. Modersohn schreibt in sein Tagebuch: „Mackensen vertritt eine Kunst, die vor Jahren neu war, einfacher Naturalismus. Überall in der Welt malte man solche Bilder, nur mit größerem Können wie er. Am Ende zählt kaum. Vogeler ist ganz in äußerlicher Nachahmung der Engländer und Verehrung Botticellis ...“ (Tagebuch 1896). 1899 tritt er aus der Künstlervereinigung aus. In einem Brief betont er, daß „alles auf die persönliche Freiheit ankommt. Durch einen Verein wird die persönliche, individuelle Freiheit beeinträchtigt. Darum ist es besser, er existiert nicht weiter.“ (25. Juli 1899). Modersohns Bildkonzeption hatte sich während seiner Arbeit in Worpswede grundlegend verändert. Zwar bleibt stets die norddeutsche Landschaft sein beherrschendes Thema, ihre Melancholie, die Einsamkeit und Schwere, nicht zuletzt die Harmonie zwischen Mensch und Natur. Es sind herbe Idyllen, die er malt, kurz das, was als „typisch Worpswede“ gelten kann. Wenngleich also die motivische Spannweite seiner Gemälde und Zeichnungen begrenzt ist, entwickelt er sein Vokabular, sein formales Repertoire unablässig und mit großer Konsequenz weiter. Dieser Wandel findet seinen beredten Ausdruck in seinen Tagebüchern, in denen er zeit seines Lebens seine Arbeit reflektiert und theoretisch untermauert. Die Ablösung der „Stimmung“ durch die „Form“ als zentralem stilbildendem Begriff wird in Worpswede sehr deutlich. In dem Gemälde „Die Schlott-Scheune“ (Abb. 1) von 1895 verdichtet sich Modersohns Arbeitsweise und

Landschaftserfassung der frühen Worpsweder Zeit. Eine verhangene, schwebende Atmosphäre beherrscht das Bild. Die Umrisse der einzelnen Bildelemente sind verschwommen, verwischt, sie fließen ineinander, durch die sensible Nuancierung der bestimmenden Farbwerte Weiß, Grün und Braun entsteht eine dunkle, gewittrige Klangfarbe. Die weite Erstreckung des Raumes in die Tiefe zieht den Betrachter in die Situation hinein, läßt ihn den Charakter dieser Landschaft nachvollziehen, ihr „inneres Gesetz“ erfassen. Modersohn ist hier längst über den akribischen Naturalismus seiner frühen Naturstudien hinausgewachsen und hat einen persönlichen Zugriff auf seine Motive gefunden. Wenn auch das konkrete Naturvorbild immer eine wichtige Anregung seiner Arbeiten bleiben wird, wird dieses doch in zunehmendem Maße von der subjektiven Seherfahrung durchdrungen. So gelingt es Modersohn zusehends, eine vorgegebene Situation mit dem eigenen Eindruck, die Anschauung mit der Vorstellung im Bild zu versöhnen. Die Eintragungen in seinem Tagebuch bestätigen dies:

„Die unendliche, unermeßliche Fülle individueller Gebilde ist die Natur ... Die Stimmung tritt als einigendes, verbindendes Element hinzu. Aber das erste ist: der Baum, der Mensch, das Gras, die Blume“ (April 1894).

„Was nicht durch die Phantasie umgestaltet wird, bleibt Abklatsch. Es muß der Geist hinzukommen und sein Bestes hinzutun“ (April 1897).

Die weitläufige, stimmungsvolle Landschaftsgestaltung findet im „Bauernhaus mit Kindern und Ziegen“ kein Äquivalent. Der Blick verengt sich auf ein Gebäude- und Figurenensemble, das kaum Tiefenraum entstehen läßt. Den Horizont verstellen die bis an den oberen Bildrand gezogenen Bauernhäuser, zudem erfüllt der im Vordergrund plazierte Baum hier nicht die traditionelle Funktion, den Raum zu erschließen, vielmehr setzt er einen kräftigen vertikalen Akzent und fängt so die horizontalen Achsen des Wesens der Figurengruppe im Vordergrund und der Fluchtlinie des Hauses links über die beiden Bäume hinweg auf. Es fällt dem Betrachter schwer, den Bildraum zu erfassen, das Bildfeld ist flächiger aufgefaßt und durch horizontale und vertikale Koordinaten organisiert. Modersohns Vorgehensweise scheint rationaler, durchdachter zu sein als noch wenige Jahre zuvor. Wenige Bildelemente, stark vereinfacht und zu „großen Formen“ verdichtet, werden durch kräftige Konturierung und breite Farbflächen isoliert und zu einem Bildganzen zusammengefügt. Das Stimmungshaft ist einer tektonischen Struktur gewichen, einer klar gegliederten Komposition, deren Einheit nicht durch vielfach abgestufte Farbnuancen und fließende Übergänge entsteht, sondern durch die ab- und ausgewogene Platzierung von Gebäuden und Figuren, von Form und Farbe im Raum. „Die Bedeutung der Form ist mir in Paris erst so recht aufgegangen ... Jedes Bild muß zunächst dekorativ gedacht werden, es muß organisiert sein. Das Bild muß einen Formenaufbau haben, ein Formenganzes,



Abb. 1: Otto Modersohn, Die Schlott-Scheune, 1895; Privatbesitz

eine Formeneinheit, einen Formenorganismus bilden" (Nov. 1907).

„Mein künstlerisches Bekenntnis“, im November 1907 kurz vor dem Tode seiner Frau verfaßt, zieht das Fazit aus der Arbeit der letzten Jahre seit etwa 1904 und stellt diese auf eine theoretische Grundlage, ist also schriftlich fixierter Nachvollzug des schon Erreichten und programmatischer Entwurf für die Zukunft zugleich. Der Hinweis auf Paris unterstreicht die große Bedeutung, die der gemeinsam mit Paula Modersohn-Becker in der zweifelsohne anregendsten Kunstmetropole der Jahrhundertwende verbrachte Winter 1906/7 für seine Vorstellungen gewonnen hatte. Besonders die Auseinandersetzung mit Cézanne, dessen Bilder er im Herbstsalon 1906 gesehen hatte und die ihn sehr beeindruckten, ist zwischen den Zeilen und in den Arbeiten deutlich spürbar. In dessen Aufteilung der Bildfläche, dem konstruktiven Gerüst seiner Landschaften, entdeckt er verwandte Gedanken, die er in seinen eigenen Arbeitszusammenhang integrieren konnte. Cézanne wird ihm zum Katalysator der eigenen Arbeit. Dies gilt natürlich in noch viel stärkerem Maße für Paula Modersohn-Becker. 1898 war die 22jährige Paula nach mehreren vorangehenden Besuchen endgültig nach Worpswede übersiedelt. Sie war ebenso fasziniert von der Landschaft dort wie vom natürlichen

und unkonventionellen Lebensstil in der Malerkolonie. 1901 heiratet Otto Modersohn die elf Jahre jüngere Paula Becker. Ihre Ehe verläuft harmonisch, sie arbeiten oft vor dem gleichen Motiv, die künstlerischen Vorstellungen ergänzen sich. Modersohn schreibt in sein Tagebuch: „Wundervoll ist dieses wechselseitige Geben und Nehmen; ich fühle, wie ich lerne an ihr und mit ihr ... sie ist eine echte Künstlerin, wie es wenige gibt auf der Welt, sie hat etwas ganz Seltenes – keiner kennt sie, keiner schätzt sie – das wird anders werden“ (15. Juni 1902).

Doch diese Harmonie war nicht von Dauer. Paulas Drang, nach Paris zu gehen und sich den avantgardistischen Strömungen zu stellen, machte sich in wiederholten Reisen Luft, deren Abstände immer kürzer wurden. Beide vertraten zu eigenständige künstlerische Temperamente, als daß sich dieser Konflikt hätte vermeiden lassen. Paris war Modersohns Welt nicht. Er suchte nach überschaubaren Refugien, in die er sich zurückziehen, sich völlig auf seine Arbeit konzentrieren und seine Kompositionen entwerfen konnte. Mit der hektischen Großstadt, hieß sie nun Berlin oder Paris, konnte er sich nie anfreunden. Trotzdem brachte er, gerade weil er selbst seine Eigenständigkeit so sehr betonte, dem eigenen Weg seiner „Kollegin“ viel Verständnis entgegen, zumal er durch den engen Brief-

kontakt und die Kenntnis ihrer Arbeiten von ihrer „Modernität“ wertvolle Anregungen empfangen konnte.

In dem „Selbstbildnis mit Kamelienzweig“ (Abb. 2) von 1907 zeigen sich die charakteristischen Merkmale ihrer Kunst: vereinfachte, monumentalisierte Formen, Steigerung des Motivs ins Zeichen- und Sinnbildhafte, die Erforschung des eigenen Ichs; einer Kunst, die sich allem Naturlyrismus entledigt hat und in den ikonenhaften Figurenporträts reine Ausdruckskunst repräsentiert. Modersohn nahm ihre formalen Experimente auf und verknüpfte sie mit seinen Worpsweder Landschaften.

Doch neben diesen formalstilistischen Konvergenzen erhellt Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnis einen zweiten, nicht minder wichtigen Aspekt: Die menschliche Figur als autonomes Bildthema ist im Werk Modersohns selten. Um die „Monographie einer Landschaft“ (Rilke) war er bemüht, darin lag sein vorrangiges Ziel. Werden Personen in eine Arbeit einbezogen, dann zumeist nicht als eigenständige Elemente, sondern als nebensächliche Staffage der Natur. Erst seit der Bekanntschaft mit Paula, ihren Porträts der Worpsweder Bauern, ihren Selbstporträts, die einen zentralen Platz in ihrem Œuvre beanspruchen, scheint Modersohn ansatzweise ein Interesse an diesem Motiv entwickelt zu haben. In den Jahren nach 1901 entstehen „Das Mädchen mit Hut“ (1901), die „Laterne Kinder“ (1901), „Die alte Dreebeen“ (1902), das Porträt Elsbeths im Garten und die Worpsweder „Schützenfestserie“ (1904), Bilder, die ohne den Einfluß Paulas kaum denkbar wären. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die Gruppe des Kindes mit den zwei Ziegen im Vordergrund und Zentrum des vorgestellten Werkes verständlich. Die Ruhe und Heiterkeit, die über der Szene liegen, der tiefe Frieden, der aus dem Bild spricht, geben uns zudem Einblick in die Atmosphäre, in der es entstanden sein muß. Die persönliche Befindlichkeit Otto Modersohns mag hier eine Rolle gespielt haben. Ohne die Darstellung zu einer bloßen biographischen Illustration degradieren zu wollen, liegt der Zusammenhang mit der Aussöhnung zwischen Modersohn und seiner Frau in Paris, ihrer Rückkehr nach Worpswede im Frühjahr 1907 nahe.

Insofern gewinnt das Gemälde „Bauernhaus mit Kindern und Ziegen“ nicht nur als bedeutsame Station in der Entwicklung eines eigenständigen Künstlers an Gewicht, sondern ebenso als idealtypische Lebensvorstellung des Worpsweders Otto Modersohn. Es steht für seine Fähigkeit, sein Werk trotz eines großen Harmoniebedürfnisses, trotz Sehnsucht nach einem eigenen, privaten Glück – auch der nach einer „weltabgewandten Kunst“ –, durch Offenheit für neue, innovative Tendenzen vor dem Makel allzu idyllischer Provinzialität zu bewahren, der „den“ Worpsweder Malern heute gerne angeheftet wird. Diesem Blick über den Tellerrand seines Dorfes verdanken seine Arbeiten viel von der Spannung und Qualität, die wir heute in ihnen erkennen.

Torsten Birne



Abb. 2: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Kamelienzweig 1906/07; Museum Folkwang, Essen