

Carola Muysers „... Ich kann nicht anders ...“ oder „Canon paradox“: Zur biographischen und künstlerischen Neuaufstellung der Paula Modersohn-Becker

Auf der Gendersektion des Marburger Kunsthistorikertags 2009 ging es u.a. um den Kunstgeschichtskanon und die Frage der Künstlerinnenforschung.¹ Wenn auch verhalten, diskutierte man, dass es dabei nicht per se um die Ausgrenzung der Kunst von Frauen zugunsten männlich definierter Kunst und Kunstgeschichten geht. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Künstlerinnen, so kam es aus dem Publikum, bedeutet ebenso wenig die unreflektierte Einschreibung der Protagonistinnen in das bestehende Regelwerk. Im Gegenteil gewährt sie neue Perspektiven auf den Kanon sowie neue kanonische Positionierungen.

Das möchte ich am aktuellen Fall von Paula Modersohn-Becker verdeutlichen, deren 100. Todestag im Jahr 2007 statt fand. Die Ausstellungen und Publikationen des Jubiläumsjahres haben einen Prozeß ausgelöst, der noch nicht abgeschlossen ist und den es unbedingt weiter zu beobachten gilt. Von daher widme ich den vorliegenden Beitrag der biographischen und künstlerischen Neuaufstellung PMBs, wobei ich das Augenmerk auf die Frage ihrer Auswirkung auf und Bedeutung für den Kanon der Kunst richte. Das schließt auch das Paradox mit ein, das die „neue“ Paula Modersohn-Becker rückwirkend im Verständnis von Kunst- und Künstlern ihrer Zeit erzeugt.² Der griechischen Ursprungsbedeutung des Begriffes „Kanons“: *Κανών*, als gerade Stange, Stab, Messstab wird hier der populäre Sprachgebrauch des Kanons als Lied mit zeitlich versetzten Stimmen entgegen gesetzt. Denn in diesem Spannungsfeld steht das Phänomen PMB, das die Künstlerinnenforschung und ihre Verortung in den Wissenschaften um eine wichtige Perspektive bereichert.

Keine andere deutsche Künstlerin ist so bekannt wie Paula Modersohn-Becker (1876–1907). Sie hinterließ 750 Gemälde, über 1.000 Zeichnungen, 13 Radierungen sowie ausführliche Tagebucheintragungen und Briefe an die Familie, Freunde und ihren Mann Otto Modersohn. Nur wenige Jahre nach ihrem Tod wurden ihr Werk und Leben öffentlich gemacht. Sammler wie Bernhard Hoetger, Herbert von Garvens, August von der

Heydt und Ludwig Roselius sorgten für eine hochkarätige museale Unterbringung ihrer Arbeiten. Nur sechs Jahre nach ihrem Tod zeigte die Kunsthalle Bremen eine Retrospektive, 1917 folgte die Kestner-Gesellschaft, die auch die erste, sehr erfolgreiche Auswahl ihrer Briefe und Tagebücher veröffentlichte. 1919 erschien ein erster Werkkatalog aus der Feder von Gustav Pauli. 1927 weihte man das von Bernhard Hoetger entworfene Paula-Bekker-Modersohn-Haus in Bremen ein. In der Zeit des Nationalsozialismus galt die Malerin als entartet, doch gleich nach dem zweiten Weltkrieg ging es mit der Popularisierung weiter. Sie gehörte sogar zur Künstlerriege des frühen 20. Jahrhunderts, an die man auf der documenta 1 und documenta 3 in Kassel erinnerte und künstlerisch anzuknüpfen gedachte. Unter der Ägide von Günter Busch und Wolfgang Werner wurde das Werkverzeichnis mit 750 Gemäldeummern im Jahr 1998 abgeschlossen. In allen großen Künstlerinnen-schauen war und ist sie mit von der Partie.

Diese Aktivitäten haben für ihre feste kunstgeschichtliche Positionierung gesorgt. Zugleich spielten aber auch die Mechanismen der kunstgeschichtlichen Kanonbildung mit hinein, wenn sie den Mitgliedern der Worpsweder Malerkolonie einschließlich Otto Modersohn beigeordnet und wenn ihr das Rollenklischee der mädchenhaften, vor Kreativität sprühenden Kunst- und Lebensgefährtin, der begeisterten Epigonin der Pariser Avantgarde, der typisch weiblichen Geschäftsuntüchtigen, der naiv sinnlichen Tagebuch- und Briefautorin, der „Prophetin“ des eigenen frühen Todes und schließlich der dem Kindbettfieber geopfertem Märtyrerin angeheftet wurde. Perfekt paßte man sie der männlich dominierten Kunstgeschichtsschreibung an; perfekt insofern, als dass sie sie in keiner Weise tangierte. Die Geschichte der Moderne und Avantgarde grünte und blühte, ob mit oder ohne Paula.

Seitdem aber der 100. Todestag der Malerin mit zahlreichen Publikationen, großen Ausstellungen, Vorträgen und einem Symposium in der Schwabenakademie Kloster Irsee begangen wurde, ist alles anders. Die Bremer Kunsthalle zeigte das Werk PMBs im Kontext der europäischen, insbesondere der französischen Avantgarde.³ Das Hannoversche Landesmuseum ließ sie – in Gegenüberstellung mit Otto Modersohn – als Teil eines Künstlerpaares auftreten, dessen produktive Synergie vor allem die Schaffensjahre 1901 bis 1904 betraf.⁴ Das Paula Modersohn Becker-Museum im Bremer Böttcherhaus gab Einblick in die intensive Auseinandersetzung der Malerin mit antiken Mumienportraits und deren Einfluß auf die Moderne.⁵

In verschiedenen Biographien, unter denen die von Renate Berger und Barbara Beuys herausragen, wird das Phänomen PMB entschlüsselt und neu aufgezeichnet.⁶ Beuys zeigt die Lebenschronologie der Malerin aus emanzipationsgeschichtlicher Perspektive. Berger konzentriert sich auf die Parisaufenthalte der Protagonistin, die Januar

bis Juni 1900, Februar bis März 1903, Februar bis April 1905 und Februar 1906 bis März 1907 stattfanden. Das „Werden“ der Malerin, wie es Berger formuliert, erweist sich als komplexes kunst- und kulturhistorisches Netzwerk. Dazu gehört auch die Lektüre PMBs: die Tagebücher der Marie Bashkirtseff und Nietzsches Zarathustra, in der sich ihr Drang zu einer eigenen Künstlerinnenidentität widerspiegelt. Noch einmal ausführlich geht die Autorin auf die Möglichkeiten zur Professionalisierung ein, die sich Kunststudentinnen zur Jahrhundertwende an den Pariser Privatakademien, der Académie Colarossi und der Académie Julian, eröffneten. Sie stellt den Aspekt der Künstlerpaare um 1900 heraus, der unter Wahrung der männlichen Dominanz eine gewisse Entfaltung weiblicher Kreativität und Kunstleistung erlaubte. Schließlich betont Berger die vielfältigen Freundschaftsbande der Malerin mit den Worpsweder Kollegen, Heinrich Vogeler, Rainer Maira Rilke, Friedrich Overbeck und Carl Hauptmann und die innige Verbundenheit mit der Bildhauerin Clara Rilke Westhoff als stil- und identitätsstiftend.

Sowohl Beuys als auch Berger wissen die Künstlerin aus ihrem Rollenklischee zu lösen, zeigen sie in Relation zu den Gegebenheiten ihrer Zeit und rücken das Besondere, Neue und Unerwartete in den Vordergrund. Beide Autorinnen stecken überzeugend ein neues kanonisches Spannungsfeld für PMB ab, das ich im folgenden darlegen möchte.

Die Tochter und das dritte von sieben Kindern des Ingenieurs Carl Woldemar Becker und der Adelligen von Bültzingslöwen erhielt eine hochwertige Ausbildung, die dem Usus der emanzipatorischen, weiblichen Erziehung jener Zeit entsprach. Doch sind es zwei große Verunsicherungen in der Kindheit PMBs, die dafür sorgten, dass die künstlerische Kreativität zu ihrem Lebensinhalt wurde. Zum einen erlebte sie als 10jährige den Erstickungstod ihrer Cousine beim Spielen in einer Sandgrube. Zum anderen verlor ihr Vater zur gleichen Zeit den sicheren Beamtenposten in Dresden und mußte auf eine Anstellung als Baurat in Bremen ausweichen. Genau in dieser Phase sind die ersten künstlerischen Aktivitäten der angehenden Malerin zu verzeichnen.

Das mag an Mythenbildung erinnern, wie sie die Kunstgeschichte für die männlichen Protagonisten vorbehält, wenn sie ihnen die schöpferischen Fähigkeiten bereits in der Kindheit andichtet.⁷ Doch wäre das im Fall PMBs zu eindimensional gedacht. Denn anders als bei den männlichen Kollegen begleitete sie die künstlerische Kreativität als eigene Stimme im „Kanon“ ihres Werdegangs. Und im Unterschied zu den Kolleginnen mußte sie sich nicht ständig um die Legitimation dessen bemühen. So wurde der 16/17 Jährigen zwar die Schulung in Englisch und Haushaltsführung zugedacht, die sie in England absolvierte und auf die der Besuch eines Bremer Lehrerinnenseminars folgte. An beiden Orten aber hatte sich die Künstlerin Zeichen- und Malunterricht erstritten. Niemals schien ihr



1 Otto Modersohn: Paula mit dem chapeau gris in einen Omnibus flüchtend, Paris 1905. Kohle, 17,8x24,5 cm. Otto Modersohn-Nachlass Museum Fischerhude.

der Sinn nach einer wenn auch modernen, so doch soliden weiblichen Berufsperspektive gestanden zu haben. Innerlich hatte sie sich längst für den Bereich der Kunst entschieden, in dem zu der Zeit ein umfassender Geschlechtershift statt fand.

Unter dem Andrang kreativ tätiger Frauen war die Institution Kunst, die sich aus der Kunstanschauung, der Kunstphilosophie, der Kunstkritik, der Kunstausbildung und dem Kunstmarkt zusammensetzte, ins Wanken geraten.⁸ Man mochte sich nicht mehr mit dem althergebrachten Geschlechterdualismus zufrieden geben. Nicht die männliche Dominanz vor der weiblichen, sondern der weibliche Beitrag zur Kunst und Kultur rückte in den Vordergrund und beschäftigte männliche wie weibliche Autoren: So Georg Simmel, Anton Hirsch, Hermione von Preuschen, Jarno Jessen u.a. Zwar holte Karl Scheffler mit seiner berühmten Streitschrift „Die Frau und die Kunst“ 1908 zum Gegenschlag aus.⁹ Aber die Gegenseite erkannte deutlich, dass er seine Thesen am überholten Ideal einer unverrückbaren und nicht entwicklungsfähigen Weiblichkeit aufzog. Die Kunstjournalistin Sophie Dorothea Gallwitz widerlegte Schefflers Ausführungen als wissenschaftlich verbrämte Privatansicht des Autors.¹⁰ Gallwitz war übrigens nicht zufällig die erste Herausgeberin einer

größeren Auswahl des schriftlichen Nachlasses von PMB!¹¹ Im Freiraum für ein neues Verständnis weiblicher Kreativität, Willens- und Schöpferkraft suchte und fand ihre Protagonistin den eigenen Weg. Als 19jährige kam PMB an die Mal- und Zeichenschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen, dem ersten Berufsverband bildender Künstlerinnen in Deutschland.¹² Dort nahm ihr bis dato noch marginaler künstlerischer Drang an Kontur an. Sie zeichnete und malte Akt, studierte in den Berliner Museen, erstellte erste Selbstbildnisse und hörte in der Malklasse ihrer emanzipierten Lehrerin, der Künstlerin Jeanne Bauck, von den besonderen künstlerischen Weiterbildungsmöglichkeiten für Frauen in Paris.

Zwei Orte wurden ihre kreativen Schnittstellen: Das vom zentralen Kunstgeschehen bewußt abgeschottete Worpswede, wohin PMB im September 1898 übersiedelte und die „Kunsthauptstadt“ Paris, wohin es sie ab 1900 immer wieder zu längeren Aufenthalten zog. Um 1900 klang nochmals der Wunsch der Familie nach einer soliden weiblichen Erwerbstätigkeit für die Tochter durch. Man wollte, dass Modersohn-Becker als Aupair-Mädchen nach Paris gehen bzw. als Gouvernante für ihren Unterhalt sorgen sollte. Beides erfolgte nicht. Stattdessen fand die junge Frau in Worpswede, wo die einfache, schlichte Darstellung der Worpsweder Landschaft und Bevölkerung Thema war, sofort zu ihrem eigenen Stil. Ohne Umschweife zeigte er sich in ihren auf Grundformen und –farben kondensierten Moor- und Heidelandschaften, in der simplen Formensprache und den verhaltenen Farben der Bildnisse sowie der ganzen Pracht der Alltagsgegenstände ihrer Stilleben. In Auseinandersetzung mit der damals angesagten Pariser Kunstszene: den Nabis, van Gogh, Cézanne und Gauguin, sowie mit den Alten Meistern im Louvre und der antiken und außereuropäischen Kunst brachte sie ihre Bildersprache dann zur Perfektion. Völlig Neues kam nicht mehr hinzu; Modersohn-Becker hatte bereits ihr eigenes Reservoir an Motiven, Farben, Formen und den Malduktus mitgebracht.

Als die Künstlerin 1901 Otto Modersohn heiratete, wurden die beiden Kanonstimmen ihres Werdegangs neu gemischt. Nun rückte die Kunst in den Vordergrund, für die PMB z.B. einen Kochkurs als Ehevorbereitung bald wieder abbrach. Mit selber Konsequenz organisierte sie sich ihren Worpsweder Ehealltag. Ein Dienstmädchen befreite sie vormittags und nachmittags von den hausfraulichen Pflichten, so dass sie in ihrem Atelier auf dem Brünjes-Hof bis zu achten Stunden täglich malen konnte. Ihre Stieftochter Elisabeth aus Modersohns erster Ehe begleitete sie oft und wurde gleich als Modell engagiert.

Noch eine dritte Stimme fiel zeitweise in den Kanon PMBs ein, es war die von Otto Modersohn. Sichtlich profitierte der elf Jahre Ältere vom Zusammensein mit seiner zweiten Ehefrau. Malerisch befreite er sich von der ornamentalen Strenge seiner durch den Jugendstil geprägten Landschaftsgemälde, die Formenauffassung wurde direkter, die Far-

ben wurden heller und die Motive verspielter: Kinder, Puppen, Tiere und Alltagsgegenstände bevölkern seine qualitativ hochwertigen Bilder der Jahre 1901 und 1904. Witzig, ja fast karikaturesk fallen seine Zeichnungen von PMB aus, die einen Moorgraben mit Malgepäck durchwatet, ins Atelierfenster einsteigt, Schlittschuh läuft, mit einem neuen Hut durch Paris stapft, eine Ziege melkt oder Morgengymnastik treibt. Die junge Frau war ihm mehr als eine junge, lebenssprühende Partnerin, wie es die Kunstgeschichte, also der „Kanon“ festschreiben wollte. Unvoreingenommen sah er ihr Können und Talent: „... Sie ist eine echte Künstlerin, wie es wenige gibt in der Welt, sie hat etwas ganz Seltenes“, hieß es in seinem Tagebuch vom 15. Juni 1902.¹³

Seine Frau hingegen befriedigte der Wirkungsraum, den ihr diese Ehe bot, nicht. Scheinbar aus bloßem Ärger über ihre hausfraulichen Pflichten resümierte sie: „Es ist meine Erfahrung, daß die Ehe nicht glücklicher macht. Sie nimmt die Illusion, die vorher das ganze Wesen trug, daß es eine Schwesterseele gäbe. Man fühlt in der Ehe doppelt das Unverstandensein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Wesen zu finden, das versteht... Dies schreibe ich in mein Küchenhaushaltbuch am Ostersonntag 1902, sitze in meiner Küche und koche Kalbsbraten“.¹⁴ Tatsächlich aber ermöglichte ihr die Partnerschaft mit Modersohn die „lebensnotwendigen“ Parisreisen. Im Frühjahr 1903 und 1905 ging es erneut dorthin, wo sie Kontakt mit dem Ehepaar Rilke pflegte, Auguste Rodin kennenlernte und auch mit Modersohn eine produktive Zeit verbrachte. Er akzeptierte die inspirierende Kraft, die Paris seiner Partnerin verlieh. Dort und in der Folgezeit in Worpsswede schuf sie zahlreiche hervorragende Stilleben, deren Alltagsobjekte noch einmal mehr auf die Grundformen und -farben herunter geschmolzen waren. Beipflichtend hielt Modersohn in seinem Tagebuch fest: „... und an der Seite Paula mit ihren meisterlichen Stilleben und Skizzen, das kühnste und beste an Farbe was hier in Worpsswede je gemalt.“ Und „Paulas herrliche Stilleben haben mich ganz gefangen genommen, mit ihnen verglichen besteht nichts. Das wußte ich eigentlich schon lange.“¹⁵ Auf den Traum der Malerin von einem gemeinsamen Leben in Paris, ließ sich Modersohn jedoch nicht ein. Er blieb Worpsswede als seiner kreativen, wirtschaftlichen und familiären Anlaufstelle verhaftet.

Die Kanonstimme des Künstlerpartners hat noch einen anderen Missklang. Dieser veranlaßte die Malerin im Februar 1906 endgültig nach Paris zu gehen und sich von ihrem Mann zu trennen. Sie richtete sich ein Atelier in der Avenue du Marne ein, besuchte den Anatomieunterricht und die Kunstgeschichtsvorlesungen an der Ecole des Beaux-Arts – von der dortigen seit 1900 eingerichteten Damenklasse wußte sie wohl nichts¹⁶ – befreundete sich mit Bernhard Hoetger, hatte wahrscheinlich eine Affäre mit Werner Sombart, unterhielt regen Kontakt mit dem Ehepaar Rilke und stürzte sich in die Arbeit. Bis An-

fang 1907 entstanden etwa 90 neue Bilder, lebensgroße Akte, Portraits, Selbstbildnisse, Mutter-Kinddarstellungen und Stillleben. Ihr Lebens- und Schaffensrausch war ein Befreiungsschlag, den Berger und Beuys erstmals nicht nur künstlerisch interpretieren.¹⁷ Deutlich bringen sie zur Sprache, dass zwischen dem Ehepaar Modersohn gravierende sexuelle Probleme geherrscht hatten. In der Verlobungszeit im Sommer 1900 bestand PMB auf Enthaltsamkeit, dann aber verhinderten „Ängstlichkeit“ und „Nervosität“, wie es Modersohn seinem Tagebuch und später Carl Hauptmann anvertraute, den Sex zwischen den Partnern, und zwar bis zum Trennungsversuch der Malerin.¹⁸ Spielte Modersohn seine Hemmungen herunter und schob sie auf zu viel Arbeit und die nervliche Gereiztheit seiner Frau, so machte PMB keinen Hehl aus ihrer körperlichen und seelischen Enttäuschung. „Lieber Dr. Hauptmann, haben Sie mich lieb, trotzdem. Ich kann nicht anders. Ich habe mich ganz in Otto Modersohns Hände gelegt und habe 5 Jahre gebraucht, um wieder frei davon zu werden. Ich habe 5 Jahr neben ihm gelebt, ohne daß er mich zu seiner Frau machte, das war Tierquälerei. Und wenn er jetzt leidet, so habe ich wahrlich meinen Teil schon vorher gehabt. Mein Gefühl ist im Augenblick so zu ihm, daß ich garnicht im Stande wäre, mit ihm ein Kind zu bekommen, auch möchte ich garnicht, daß mein Kind in seiner Nähe aufwüchse. Er ist Philister und unfrei nach jeglicher Richtung. Trotzdem sind es wohl die fünf schönsten Jahre meines Lebens gewesen, die ich in Worpsswede war ...“ schrieb sie dem Freund, der sich um die Versöhnung des Paares bemühte, allerdings Partei für Modersohn ergriff.¹⁹ Übrigens wurde dieser Brief, der über die sexuelle Problematik des Paares Klartext spricht, erstmals in der DDR-Ausgabe der Briefe und Tagebücher PMBs im Jahr 1982 veröffentlicht.

Der Konflikt des kreativen Paares spiegelt wider, was sich in Kunst- und Künstlerbild der Zeit und bezüglich des Geschlechtershifts auftrat. Bis zu einer ganz bestimmten Grenze hatte PMB in Worpsswede und in der Ehe zur Selbstbestimmung und Selbstentfaltung gefunden. Doch erst mit dem Schritt nach Paris lebte sie sich persönlich und künstlerisch vollends aus. Soziale Gründe ließen sie den Partner und seine bedingungslose Zuneigung nicht ganz aufgeben, Modersohn finanzierte einen Großteil des Pariser Aufenthaltes. Offenkundig suchte und schätzte Modersohn die kreativen und geistigen Anregungen, die Lebensfreude und Mobilität seiner Partnerin.²⁰ Viel weniger als ihre Familie sah er sie in der Rolle der Braten schmorenden, das Stiefkind hütenden und seine Pinsel auswaschenden Gattin. Ihre produktive Energie sollte jedoch vor seinen Augen und stets in greifbarer Nähe gelebt werden, so dass er bei Bedarf selbst Zugriff darauf haben konnte. Zweifelsfrei bedeutete das für den zurückhaltenden, künstlerisch etablierten und familiär soliden Mann bereits ein großes Experiment und Zugeständnis. Für PMB blieb das Zusammensein

mit Modersohn als inspirierend, als sie auf der Suche nach ihrer Identität war. Die „Entdeckung“, dass auch sie ein Anrecht auf Begehren hat, dem Modersohn nicht nachkam, eröffnete ihr eine eigene Welt.

Zieht man in Betracht, dass PMB stets Schicksalsschläge mit Kreativität bewältigte, erschließt sich ihre immense Bilderproduktion in den besagten Parismonaten einmal mehr. Ihre Selbstportraits mit Schmuck, Hut und Schleier, Früchten und Blumen sowie als Akt oder Halbakt sind von einer ganz besonderen Sinnlichkeit. PMB zeigt sich aufrecht, schön, erotisch und so, als ob sie sich auf Brautschau befinden würde. Das vieldiskutierte Selbstbildnis zum 6. Hochzeitstag beschwört meines Erachtens keine Schwangerschaft.²¹ Vielmehr offeriert die halbnackte, geschmückte junge Frau mit dem ernsthaften Gesichtsausdruck und dem mädchenhaften Körper, den sie auf natürliche Weise berührt, ihre sexuellen und ideellen Fähigkeiten. Zu diesen Selbstportraits gibt es kein männliches Pendant, denn die sinnlich-erotischen Kompetenzen hatten die Kollegen PMBs ganz an die Aktmalerei veräußert. So nehmen ihre Selbstbilder den Raum einer volltönenden Solostimme im Kunstkanon der Zeit ein, was die Ausstellung in der Bremer Kunsthalle eindeutig zeigte. Fast genauso verhält es sich mit ihren Mutterkind-Darstellungen, auf denen sie ungeschönt und fast unerbittlich diese spezifische biologisch-schicksalhafte Zweisamkeit zum Thema macht. Den Bildern gehen die Idealisierung und Beschwörung einer Schönheit von Mutter und Kind gänzlich ab, die ihre männlichen Kollegen, u.a. Maurice Denis, Picasso oder Gauguin zu einem Hauptmotiv der modernen Kunst gemacht haben.

Es blieb nicht viel Zeit, die neu gewonnene Stimmgewalt im eigenen Kanon und dem Kunstkanon auszukosten. Nach ausgiebigem Ringen entschied sich PMB zur Rückkehr nach Worpswede und an die Seite Modersohns. Grund war die soziale Absicherung ihrer künstlerischen Arbeit, wie die Malerin der Freundin Rilke-Westhoff lakonisch mitteilte.²² Außerdem war sich das Paar sexuell näher gekommen. Der Beweis, die gemeinsame Tochter Mathilde, sollte am 2. November 1907 geboren werden, 14 Tage später starb PMB im Kindbett. Ihr Kunsterbe war bei Modersohn in sicheren Händen. Doch auch im Persönlichen hätte man PMB gerne noch eine weiterführende Kanoneinheit gegönnt. Die Heimkehr nach Worpswede und das frühe Lebensende haben den bitteren Beigeschmack eines Rollbacks in geordnete kanonische Verhältnisse. In ihrem Todesjahr betrat eine andere weibliche Persönlichkeit die öffentliche Bühne: Cläre Waldorff (1884–1957), die Ärztin werden wollte, in Hannover ein Gymnasium für Mädchen besuchte und nun mit flamendrotem Haar, einer spöttisch hochgezogenen Augenbraue und im Etonboy-Anzug schnoddrig-freche Chansons zum Besten gab. In den Berliner Clubs, Kabaretts und Varietés räumte sie mit den Trümmern des Geschlechtershifts aus PMBs Zeiten auf. Mit *Ach*

Jott, wat sind die Männer dumm, Wer schmeißt denn da mit Lehm, Raus mit den Männern aus dem Reichstag, Das war sein Milljöh, Nach meine Beene is ja janz Berlin verrückt, Wegen Emil seine unanständ'ge Lust, Kuno der Weiberfeind, Morgens willst nicht und abends kannst nicht oder Er ist nach mir verrückt nannte sie „das Kind beim Namen“ und begeisterte das Berliner Publikum. Über ihren größten Hit schrieb Kurt Tucholsky: „Buttrig, quäkend und tugendsam singt sie erst eine Menge Dinge, ob und wie und wo – und auf einmal, über die bewegten Köpfe der lachenden Zuschauer und durch den Zigarrenrauch und den Lärm brüllt ihre Stimme andante: ‚Hermann heest a...‘ Und noch einmal, leiser: ‚Hermann-heest-a...‘ Und verhallend: ‚Hermann-heest-a...‘ Und gleich wieder weiter, wie er tanzt und schnarcht und ‚selbst noch im Traume nach mir quäst er... Hermann heest a...!‘ Und dieses Piano ist so ulkig angelernt, so wenig adäquat der Brüllstimme, daß man fassungslos ist. Wie ringt sie sich dieses Piano, jenen Sopran ab? Einen Sopran, der so hoch ist, daß sie gleich kippeln wird, g, gis, a, b... Gottseidank, gerettet! Sie singet, wie der berliner Spatz singt, unbekümmert, frech – und dann (Stimme, von innen, verhallend: ‚Hermann heest a...‘“.²³

Ob PMB es später doch einmal gewagt hätte, Herrmann mit Otto gleichzusetzen? Ich muß gestehen, dass ich diese Stimme in ihrem Kanon vermisse, der damit um so mehr beweisen könnte, wie lebendig, paradox und wissenschaftswürdig zugleich die Forschung über Künstlerinnen ist. Sie fordert die kanonische Kunstgeschichtsschreibung heraus und kann als dessen kritische Instanz fungieren. Den Kanon bedarf sie insofern, als dass sie seinen „Künstlergenies“ die Existenzberechtigung eines Ottos oder Hermanns zuerkennt und damit auch auf den männlichen Künstler eine neue Sichtweise bietet. _____

- 1** Siehe hierzu meine grundlegenden Ausführungen: Carola Muysers, Institution und Geschlecht: Die Kunstgeschichte der Kunstlerin als Theoriebildung, in: Anja Zimmermann (Hrsg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 181–214.
- 2** Zum Verständnis des Paradoxen siehe die Einführung von Rachel Mader zu vorliegender Ausgabe von FrauenKunstWissenschaft, vor allem die Definition von Katharina Pühl und Joan Scotts.
- 3** Paula in Paris. Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso, 13.10.2007–24.2.2008.
- 4** Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900, 13.10.2007–24.2.2008.
- 5** Paula Modersohn-Becker und die ägyptischen Mumienportraits, 13.10.2007–24.2.2008.
- 6** Barbara Beuys, Paula Modersohn-Becker. Oder: wenn die Kunst das Leben ist, München 2007. Renate Berger, Paula Modersohn-Becker. Paris – Leben wie im Rausch, Bergisch-Gladbach 2007.
- 7** Siehe hierzu Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1980 (Erstausgabe: 1934).
- 8** Siehe hierzu meine Ausführungen und Quellensammlung: Carola Muysers (Hrsg.), Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten, Amsterdam/Dresden 1999.
- 9** Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, S. 105–110.
- 10** Sophie Dorothee Gallwitz, Zum Kampf der Künstlerinnen (1906), S.100–104.
- 11** Sophie Dorothee Gallwitz (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker. Briefe und Tagebuchblätter, Berlin 1957.
- 12** Siehe den umfassenden Ausstellungskatalog Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie, Berlin 1992.
- 13** Zit. nach Günter Busch/Liselotte Reinken (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a.M. 1979, S. 323.
- 14** Zit. nach Beuys (wie Anm. 6) , S.197.
- 15** Tagbucheintragungen vom 20.12.1905, zit. nach Busch/Reinken (wie Anm. 13), S. 428.
- 16** Siehe hierzu meine Untersuchung Carola Muysers, „Eine verrückte Teegesellschaft“. Die Zulassung der Künstlerinnen zu den deutschen Akademien um 1900, in: Peter Schneemann/Wolfgang Brückle (Hrsg.), Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz, München 2008, S. 63–74, hier: S. 63f.
- 17** Siehe vor allem die Kapitel: 1906/1907 Nimm alle Freiheiten, in: Berger (wie Anm.6), S. 183–254 und Fort aus der Ehe: Meine Liebe ist ja doch kaputt. Paris Februar bis September 1906, in: Beuys (wie Anm. 6), S. 262–279.
- 18** Siehe Tagebucheintragung vom 5.11.1905 und Brief an Gerhard Hauptmann vom 11.4.1906. zit. nach: Beuys (wie Anm. 6), S. 258 und S. 265.
- 19** Brief vom 22.4.1906, zit. nach: Beate Jahn (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker. Briefe und Aufzeichnungen, Leipzig/Weimar 1982, S. 282.
- 20** Siehe Thomas Andratschke, Aus dem Leben einer Kinstlerehe. Zur gegenseitigen Wahrnehmung von Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn in Bildern und Schriften, in: Heide Grape-Albers (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900, Ausst.-Kat. Landesmuseum Hannover 2007, Berlin/München 2007, S. 32–69.
- 21** Ich teile diese Deutung insbesondere mit Rainer Stamm, Ein kurzes, intensives Fest. Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 2008.
- 22** Brief vom 17.11.1906, zit. nach: Busch/Reinken (wie Anm. 13), S. 463f.
- 23** Zit. nach Cläre Waldorff, Eintragung in Wikipedia.