

I. Einleitung

"Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau."¹ Mit diesen Worten schafft Werner Hofmann eine kurze und doch präzise Aussage darüber, wodurch die Darstellung der Frau in der Kunstgeschichte von Beginn an geprägt war.

Aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnisse als Akt. In einer Zeit, die geprägt war durch Reformbewegungen, in denen Frauen begannen, um ihre Gleichstellung gegenüber Männern zu kämpfen, stehen diese Bildnisse der eigenen Person als Akt als eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, die sich zunehmend aus ihrer patriarchalisch bestimmten Stellung zu lösen begann.

Den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet der sozialhistorische Kontext, innerhalb dessen Paula Modersohn-Becker als erste Künstlerin zu einer Zeit, in der das künstlerische Schaffen einer Frau gesellschaftlich wenig anerkannt war, zu der ungewöhnlichen Verknüpfung von Selbstporträt und Aktdarstellung überging. Mit dieser Darstellungsweise, in der die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität von besonderer Bedeutung ist, schuf Paula Modersohn-Becker eine Bildsprache, die sich von der vorherrschenden Ausrichtung auf den männlichen Betrachter abzugrenzen versuchte. Inwieweit es ihr gelang, sich von der von Hofmann beschriebenen Darstellungsweise der Frau, ausgerichtet auf den männlichen Blick, zu distanzieren, soll zum einen über die Bedeutung des weiblichen Akts im frühen 20. Jahrhunderts, zum anderen über die Funktion des Selbstbildnisses als Medium zur Ergründung der eigenen Identität erschlossen werden. Dass dabei im Verlauf der Arbeit gelegentlich der Begriff "Selbstakt" fallen wird, ist aufgrund der besonderen Subjekt-Objekt-Verknüpfung zu sehen. Seine Benutzung wurde also nicht allein aus Gründen der Kürze im Gegensatz zum Begriff "Selbstbildnis als Akt" gewählt, sondern gibt einen Aspekt wieder, der im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen soll: das Verhältnis von Subjekt und Objekt. Die Zusammensetzung der Worte "Selbst" und "Akt" verdeutlicht die hier geschaffene enge Symbiose von Individualität, die im Selbstporträt zum Ausdruck kommt, und Objektivität und Anonymität, die der Darstellung des Akts anhaftet.

¹ Ausst.Kat.: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, Hamburger Kunsthalle 1986, hrsg. von Hofmann, Werner, S. 13

Die Selbstbildnisse als Akt stellen insbesondere für eine Künstlerin im frühen 20. Jahrhundert ein ungewöhnliches Thema dar. Da sie als Zeichen einer intensiven Selbstbefragung anzusehen sind, erfordern sie eine Untersuchung des historischen und sozialen Umfelds der Künstlerin. Da Paula Modersohn-Beckers Selbstakte zu ihrer Entstehungszeit zwischen 1906 und 1907 zumindest als weibliche Selbstakte beispiellos waren, ist ein Blick auf den zeitlichen Kontext und die Stellung der Frau / Künstlerin im Wilhelminischen Reich fast zwangsläufig unabdingbar. Ihre Trennungsabsichten zur Entstehungszeit des "Selbstbildnisses am sechsten Hochzeitstag" beschreiben zudem eine Umbruchphase im Leben der Künstlerin, die einen nicht zu vernachlässigenden Zusammenhang mit dieser künstlerischen Form der Selbstbefragung ausmacht und wiederum das Streben Paula Modersohn-Beckers nach Unabhängigkeit nicht nur als Frau sondern insbesondere in ihrer künstlerischen Entwicklung reflektiert.

Da der Akt seit Bedeutungseinbußen der Historienmalerei vornehmlich mit dem weiblichen Körper assoziiert wird, ist die Bedeutung, die jeweils dem männlichen und weiblichen Selbstbildnis als Akt anhaftet, als eine völlig unterschiedliche zu sehen. Die Funktion des männlichen Selbstbildnisses als Akt wird aus diesem Grund in Kapitel III.3 näher erörtert werden.

Die Problematik bei der Untersuchung der Selbstakte Paula Modersohn-Beckers resultiert aus der starken Verflechtung des künstlerischen Schaffens mit der Biografie der Künstlerin. Diese basiert auf der Seltenheit der erfolgreichen künstlerischen Arbeit einer Frau im ausgehenden 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert, in der die künstlerische Betätigung von Frauen üblicherweise mit der Heirat endete bzw. nur amateurhaft als Zeitvertreib anerkannt wurde. Vor diesem Hintergrund bildete sich die zeitgenössische Kritik hartnäckig um einen Mythos der Frau als Künstlerin, in dem die Unvereinbarkeit von Kunst als Beruf und die Berufung der Frau zur Mutter eine besondere Bewertung erhielt. In diesem Sinne wurden fortwährend die Mutter-Kind-Darstellungen sowie Kinderbildnisse mit dem unerfüllten Kinderwunsch der Künstlerin in Verbindung gebracht. Als Bestätigung dieses Mythos um die Unvereinbarkeit von Mutterschaft und Künstlertum wurde dementsprechend das "Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag" (Abb. 1) angesehen. Hierin sowie in den oft zitierten Tagebucheinträgen, in denen Paula Modersohn-Becker ihre angebliche Ahnung

vom frühen Tod erwähnt, sah man das Opfer des Lebens zum einen für die Kunst sowie darüber hinaus das Opfer der Kunst für das neue Leben bestätigt. Denn bereits ein Jahr nach der Entstehung dieses Gemäldes starb die Künstlerin im Alter von 31 Jahren an den Folgen einer Geburt.²

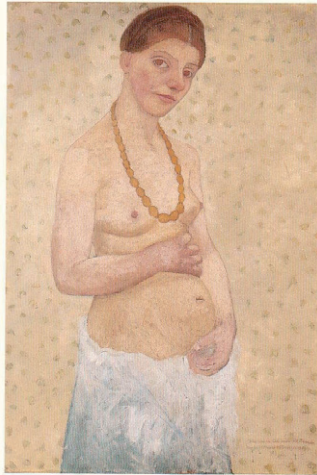


Abb. 1: Paula Modersohn-Becker:
Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag,
1906, Pappe auf parkettiertem Sperrholz,
101,8 x 70,2 cm

Auch wenn sich heutige Forschungen anderen Aspekten des Schaffens Paula Modersohn-Beckers wie ihrer Position als Wegbereiterin der Moderne widmen, hat sich der Mythos aus vergangener Zeit doch beharrlich erhalten. Dies wird auch in der Literatur der 1980er und '90er Jahre deutlich, in der die Bedeutung der Identität der Künstlerin für ihre Selbstakte zwar in den Vordergrund rückt, diese jedoch psychoanalytisch zu ergründen versucht wird. Durch diese Vorgehensweise wurde häufig eine Fokussierung auf den Zwiespalt von Mutterschaft und Künstlerberufung erzielt. Der Aspekt der Emanzipation aus dem künstlerischen Einfluss der Worpsweder Gemeinschaft wurde dabei jedoch oft vernachlässigt.

Als Orientierungspunkt für die Erarbeitung des Themas dieser Arbeit diene die von Doris Hansmann veröffentlichte Dissertation "Akt und Nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker"

² Vgl. Busch, Günter/Reinken, Liselotte von (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. S. 581

(Weimar 2000). Doch liegt in dieser Veröffentlichung ein deutlicher Schwerpunkt auf der Nacktkultur als Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, welcher in der hier vorliegenden Arbeit nur am Rande berücksichtigt werden wird. Doch gibt sie Auskunft über den selbstbewussten Umgang der Künstlerin mit der eigenen Körperlichkeit und ist damit – wenn auch als Motiv für die eigene Darstellung als Akt überbetont – zur Rekonstruktion der sozialen und gesellschaftlichen Umstände aufschlussreich. Zur Untersuchung der Abwendung von einer erotisch konnotierten Darstellungsweise in den Selbstakten Paula Modersohn-Beckers wird jedoch die Philosophie der Nacktkulturbewegung von Bedeutung sein.

Für die besondere Naturnähe, die die Arbeiten Paula Modersohn-Beckers auszeichnet, wird die Naturauffassung der Künstlerin auf den Einfluss des Anthropologen Johann Jakob Bachofens hin untersucht werden.

Aufgrund der motivischen und formalen Ähnlichkeit wird ein Vergleich mit einem in den 1890er Jahren entstandenen Gemälde Gauguins für Vergleiche und insbesondere zum Aufzeigen der Differenzen in der Auffassung und Darstellung von Weiblichkeit zwischen ihm und Modersohn-Becker in die Arbeit einfließen.

II. Die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker

Das Selbstbildnis ist als eines der bevorzugten Bildthemen Modersohn-Beckers anzusehen. Insgesamt weist ihr Werk über 50 Selbstporträts auf. Dass Paula Modersohn-Becker in ihrer letzten Schaffensphase darüber hinaus zur Selbstdarstellung als Halb- oder Ganzakt überging, ist Günter Buschs Ansicht nach fast als nahe liegende Entwicklung anzusehen: "Ihr Grundsatz, vornehmlich unmittelbar nach der Natur zu arbeiten oder doch das entstehende Werk vor der Natur zu kontrollieren, führte sie ganz selbstverständlich zum "billigsten Modell des Künstlers" (Corinth), zum eigenen Gesicht und auch zur eigenen Gestalt, die sie von früh an, unermüdlich vor dem Spiegel zeichnend und malend, studiert hat."³ 1997 fügte er dieser Äußerung hinzu: "[...] die betonte Darstellung des unabhängigen, weiblichen Schöpfungstums in einer weithin von Männern bestimmten Künstlerwelt ist dabei ohne Frage als *primum movens* anzusehen."⁴

³ Busch, Günter: Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin, Köln 1981, S. 46

⁴ Busch, Günter: Zum Werk von Paula Modersohn-Becker. In: Ausst.-Kat.: Paula Modersohn-Becker. 1876 – 1907. Retrospektive. Lehnbachhaus, München 16. Juli bis 19. Oktober 1997, hrsg. von Friedel, Hartmut. Mit Texten von Ackermann, Marion/Busch, Günter/Herzog, Wulf/Werner, Wolfgang, München 1997, S. 29

Insgesamt umfasst Modersohn-Beckers Werk sechs als Selbstbildnisse ausgewiesene⁵ Aktdarstellungen; davon vier als Halbakte, zwei als Ganzakte.⁶ Ohne der Biografie Paula Modersohn-Beckers zu viel Aufmerksamkeit in Hinblick auf die Wahl ihrer künstlerischen Sujets beimessen zu wollen, lässt die doch sehr spezielle Darstellungsweise der eigenen Person als Akt eine höchst intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Identität vermuten. In nicht unwesentlichem Maße wird die geplante Trennung von ihrem Mann Otto Modersohn als Anstoß für die Selbstbefragung insbesondere in das "Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag" (Abb. 1) als erster Selbstakt eingeflossen sein. Es entstand 1906 während ihres vierten Parisaufenthalts und damit zu einem Zeitpunkt, an dem sich Paula Modersohn-Becker mit dem Gedanken trug, Worpswede für immer zu verlassen.⁷ Unter der Doppelbelastung von Haushalt und Beruf leidend, suchte sie in Paris nach Eigenständigkeit und Ungebundenheit.⁸

Das Gemälde "Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag" besitzt die Maße 101,8 x 70,2 cm. Es entstand im Mai 1906 vermutlich in Tempera⁹ auf Pappe. Vor einem grünlich getupften Hintergrund ist die zentrale weibliche Figur, die in verknäpften, charakteristischen Formen die Gesichtszüge der Künstlerin Paula Modersohn-Becker trägt, leicht nach links gedreht, dem Betrachter zugewandt. Die Figur ist so ins Bild gesetzt, dass der obere Bildrand leicht die hochgesteckten Haare der Dargestellten schneidet, der untere Bildrand schneidet die Figur etwa

⁵ Die Gemälde wurden erst posthum durch Otto Modersohn und Gustav Pauli, den damaligen Direktor der Kunstthalle Bremen, mit Titeln versehen. Vgl. Busch, Günter/Werner, Wolfgang (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker 1876 – 1907. Werkverzeichnis der Gemälde, II Bd., München 1998

⁶ Vgl. Busch, Günter/Werner, Wolfgang (Hrsg.), 1998. Diese sind: "Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag", Mai 1906, "Selbstbildnis als stehender Akt mit Hut", 1906, "Selbstbildnis als stehender Akt", Sommer 1906, "Selbstbildnis als Halbakt mit Bernsteinkette I, Sommer 1906, "Selbstbildnis als Halbakt mit Bernsteinkette II", Sommer 1906, "Komposition von drei weiblichen Figuren, in der Mitte ein Selbstbildnis", 1906/07. Die Aufzählung beschränkt sich auf die Gemälde. Verschiedene Zeichnungen, die die Künstlerin als Selbstakt zeigen, bleiben an dieser Stelle zunächst unberücksichtigt.

⁷ Ein Tagebucheintrag vom 24. Februar 1906 bestätigt dies: "Nun habe ich Otto Modersohn verlassen und stehe zwischen meinem alten Leben und meinem neuen Leben." Busch, Günter/Reinken, Liselotte von (Hrsg.), 1979, S. 434

⁸ Vgl. Paas, Sigrun: Künstlerinnen. In: Ausst.-Kat.: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, 1986, S. 318f.

⁹ Günter Busch und Wolfgang Werner verzichteten in ihrem jüngsten Werkverzeichnis auf Materialangaben, da die Künstlerin vorzugsweise mit Tempera statt Öl malte, eine exakte Angabe jedoch Materialanalysen bedürfte. Vgl. Busch, Günter/Werner, Wolfgang (Hrsg.), 1998, Bd. 2, S. 15

oberhalb der Knie. Bekleidet ist sie nur mit einem unterhalb des Bauches gewickelten Tuch, das sich in seiner hellen, weiß-grauen Farbigekeit kaum vom gepunkteten Hintergrund abhebt. Durch die helle Farbgebung sowohl des Tuches als auch des Hintergrunds erhält nur der unbedeckte Bereich des Körpers materielles Gewicht. Eine lange Bernsteinkette fällt vom Hals bis auf die nackte Brust herab und bildet einen Kontrast zur Blöße. Die leicht hängenden Schultern entsprechen einer legeren Körperhaltung, in der die Arme den Bauch scheinbar schützend umgreifen. Der rechte Arm ruht angewinkelt unterhalb der Brust, während die linke Hand unterhalb des Bauches platziert ist. Sie ist leicht geöffnet, als wollte sie einen Gegenstand aufnehmen.¹⁰ Durch das Umgreifen der Arme, aber auch den deutlich stärkeren Farbauftrag wird der Blick des Betrachters auf den vorgewölbten Leib gelenkt, der seine Plastizität zusätzlich aus der Schwere des rötlichbraunen Farbauftrags des oberen Arms erhält. Das Rot des Arms und der Hand korrespondiert mit dem Rot der Kette und den farblichen Akzenten des Gesichts. Auch die runde Form des Bauches findet sich in der Gesamtgestaltung des Bildes wieder. Er korrespondiert mit der runden Haltung der Arme und der durch die hängenden Schultern "runden" Körperhaltung. In der unteren rechten Ecke des Gemäldes findet sich eine in die Farbe gekratzte Inschrift mit der Signatur P.B..

Mit leicht schräger Kopfhaltung blickt uns die Dargestellte fragend an und gibt damit den fragenden Blick, der in der Interpretation ihrem eigenen Spiegelbild gegolten haben mag, an uns als Betrachter weiter. Dabei steht die Ruhe, die dem Selbstbildnis anhaftet, als Gegengewicht zu ihrem eigenen inneren Aufbruch. Bei der Deutung von Körperhaltung und Blick als Spiegelbetrachtung handelt es sich um eine nahe liegende Interpretation. Zwei heute noch vorhandene Fotografien, die Modersohn-Becker als Akt bzw. Halbakt zeigen (Abb. 2 und 3), dienen als kompositorische Vorstudien zu den Selbstbildnissen als (Halb-)Akt.

¹⁰ Renate Berger vermutete aufgrund der Haltung der linken Hand das Halten einer im Nachhinein übermalten Blume. Vgl. Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986², S. 276. Diese Vermutung konnte aufgrund einer Röntgenanalyse jedoch nicht bestätigt werden. Vgl. Achenbach, Kirsten: www.stadtderwissenschaft-2005.de/Paula_wurde_geroentgt.html, Stand 18.06.2005



Abb. 2: Fotografische Vorstudie zum Selbstbildnis als Halbakt, 1906



Abb. 3: Fotografie Vorstudie (Ausschnitt) zum Selbstbildnis als stehender Akt, 1906

Die unter dem Bauch liegende Hand deutet ein Greifen an, das jedoch nicht auf ein Festhalten des den Unterleib umhüllenden Tuchs abzielt. Oft ist die Haltung der Hand über der Scham als Anspielung auf ihre Virginität gedeutet und mit Belegen darüber, dass die Ehe nie vollzogen wurde, verifiziert worden.¹¹ Der vorgestreckte Leib ist bereits auf der Fotografie deutlich erkennbar. Er mag einer natürlich-legeren Körperhaltung entspringen, welche jedoch nicht mit dem posenartigen Halten der Hände übereinstimmt. Die Haltung der leicht geöffneten linken Hand entspricht in exakter Weise der, einen Gegenstand haltenden linken Hand auf der fotografischen Vorstudie (Abb. 3).

Eine ähnliche Darstellungsweise als Halbakt findet sich in "Komposition von drei weiblichen Figuren" (Abb. 4). In gleicher Bekleidung wie im "Selbstbildnis am sechsten Hochzeitstag" flankieren zwei angeschnittene Frauenfiguren die zentrale Gestalt des Selbstakts. Neben ihrer zentralen Position hebt sich die mittlere Gestalt, die die Züge der Malerin trägt, auch durch ihre modellierte Plastizität

¹¹ Clara Westhoff schrieb am 08.11.1906 an ihren Mann Rainer Maria Rilke: "Sie sagt, daß sie all die fünf Jahre unverheiratet lebt, eigentlich, daß der Mann, neben dem sie lebt, nicht fähig war, aus Nervosität, das geschlechtliche Zusammenkommen auszuüben. Daß sie selbst gar nichts gefühlt und erlebt habe als eine große Enttäuschung, daß er nun seit einiger Zeit weniger nervös sei – daß nun aber für sie natürlich jede Annäherung zwecklos und ohne Sinn sei – also unmöglich... Sie selbst glaubt an ihre Fähigkeit, Kinder zu tragen – und möchte das auch – wenn sie selbst allein ist – ohne Mann auf sich allein gestellt nachholen. Es ist sehr seltsam – das alles hat sie vor, nun – wollte das letzte überhaupt als Ursache und Begründung des Voneinandergehens für ihn darstellen. Weil er die anderen Gründe nicht verstehe. [...] Ihre Sehnsucht ist ja nur: nicht verheiratet sein. das Kind – glaubt sie muss eine Frau gehabt haben, um eine wirkliche Frau zu sein. Fast scheint das wie Theorie, doch scheint sie Aussichten auf ein Kind zu haben, wenn sie will. Aber diese Aussichten können sich ja auch verändern. Und sie hat sich ganz in der Hand scheint es." Zit. nach Berger, Renate, 1986², S. 318

hervor. In den Gesten der jeweils verschiedene Gegenstände haltenden Frauengestalten korrespondieren die Blickrichtungen mit der jeweiligen Handhaltung. Eine harte Konturlinie bindet die drei Figuren in die Fläche. Die linke Figur hält in der rechten Hand eine Frucht, die linke Hand weist angewinkelt über den Kopf hinaus, der Blick geht nach oben. Die rechte Figur hält in ihrer linken Hand auf Brusthöhe eine Blume, der rechte Arm rahmt angewinkelt den Kopf, der Blick ist gesenkt. Die zentrale Figur blickt mit leicht nach links geneigtem Kopf aus dem Bild heraus. Sie trägt einen Blütenkranz als Haarschmuck und zwei eng am Hals anliegende Perlenketten. Zwischen den Brüsten hält sie in der rechten Hand eine Schale mit Früchten, in der Hand des linken ausgestreckten Arms hält sie eine weitere Frucht. Die Komposition der drei geisterhaft erscheinenden Figuren, deren Gebärden in einem bestimmten Rhythmus zueinander zu gehören scheinen, besitzt die Wirkung eines feierlichen Ritus. Trotz der formalen Ähnlichkeit der zentralen Figur mit der Figur im Selbstbildnis am Hochzeitstag, wirkt dieses Gemälde als vornehmlich auf dekorative Wirkung hin stilisiert.



Abb. 4: Paula Modersohn-Becker:
Komposition von drei weiblichen Figuren,
in der Mitte ein Selbstbildnis, 1906/07,
Pappe, 110 x 75 cm

Die Ähnlichkeit der beiden Selbstbildnisse beschränkt sich nicht allein auf die Bekleidung mit dem um die Hüften geschlagenen Tuch. Die Körperhaltung, sowohl mit dem leicht zur Seite geneigten Kopf als auch mit dem vorgewölbten Leib stimmt exakt überein, was auf die fotografische Vorstudie zurückzuführen ist. Einzig die Funktion der Hände – jeweils die rechte Hand unterhalb der Brust,