

Der Kunstwart, München, Heft 2, November 1927.

---



AUS DEM KUNSTWART

PAULA MODERSOHN: SITZENDE BÄUERIN



Rettings- und Wiedergutmachungstaumel ein, der seine Milde würdelos verschenkt und alle Nachsicht übertreibt.

Jeder wahre Künstler ist ein Deuter des Lebens. Seine Größe ruht im Tiefblick. Auch die süßliche, weibliche Angelika Kauffmann war als Künstlerin Deuterin des Lebens. Die uns allen bekannten zarten Emotionen, den Geschmack der Frau, reizvolle Züge des weiblichen Lebens hat sie erfasst und in einer gefälligen, zerbrechlichen Form gestaltet. Stellt man aber Bilder der Paula Modersohn daneben, so ist es wohl auch das Ewigweibliche, das umkreist und ergriffen ist, jedoch wie ein Urton klingt es plötzlich, wie ein Ruf der ewigen Weisheit, allumfassend, erhaben, schicksalsgebaut, eine Beschwörung der „Mütter“ scheint geschehen zu sein; in gewaltigen Taktten klingt der Rhythmus des sich selbst setzenden Seins. Wieviele stillende Mütter sind gemalt und gemeißelt, wie unendlich oft ist aus religiösen und anderen Gründen das Muttersein dargestellt, wieviele rührende, ergreifende, lieblich und feierlich ins Ideale gesteigerte Züge bieten sie dar — allein nur der Genius einer Frau konnte das Ewige, Eigentliche, Schicksalshafte intuitiv ergreifen. Immer ist wohl eine wahre Seite gesehen: die maiestas in der byzantinischen Kunst, mit Recht, denn erfüllte Weiblichkeit ist Majestät, ist ein Pol des Seins, ist erschaubar, ewiges Gesetz, oder die rührende Lieblichkeit und Zartheit von einem Stefan Lochner und unzähligen anderen bis zu der Grenze dieses unmißverständlichen Zuges in Raffaels Frauen, die so schön und überirdisch vollkommen im lieblichen Scheine sind, daß ihre Mutterschaft gerade noch glaublich erscheint; oder ist die die Mütter selbst hinreißende Ehrfurcht vor dem Mysterium in Dürers, Grünewalds und Rembrandts anbetenden „Müttern“, oder die feierliche Stunde der zärtlichsten, innigsten leiblichen Verbindung, die der stillenden Mütter von Jan v. Eyck bis in die Moderne oder die unzählbar oft gegebene Zärtlichkeit der das Kind küssenden Mutter aller Schulen aller Zeiten — gewiß ist dies alles mehr als gesehen, ist erlebt gewesen und oft mit zwingender Gewalt von männlichen Künstlern gestaltet worden. Nicht überraschend, denn der geniale, männliche Künstler hat stärker als der Durchschnittsmensch Anteil am weiblichen Wesen, Sinn und Sein. Aber er wäre kein großer Künstler und nie ein Genie, wenn es in ihm überwiegen würde. Nur in einer wirklichen Frau, die zum Genialischen ausersehen, durfte es so sein. Und es ist so bei P. Modersohn. Sie ist kein Weibmann gewesen wie die Rosa Bonheur oder die G. Sand, der Anteil am Männlichen war ihr — genau wie beim männlichen Genius am weiblichen — nur soweit gegeben, als es zum schöpferischen Gelingen, zur einfachen Überwindung der Hemmungen und Schwierigkeiten in der Werksetzung nötig war. Wie der männliche Genius kraft seiner weiblichen Seite ewig ein Kind bleibt, so sie ein Held der Arbeit voll männlichem Willen und Zähigkeit; wie der männliche Genius weich und ins Gefühl verströmend, so sie — immer durch den anderen Einschlag — ohne Furcht vor jeder Wahrheit, unerbittlich und stark. Aber — und das ist der gewaltige Unterschied zu unzähligen Künstlerinnen, sie blieb stets das ursprüngliche Weib, wie auch der männliche Genius trotz Kindlichkeit, Weichheit und Verträumtheit stets Mann bleiben wird. „Und mein Leben ist ein Fest“, sagt sie selbst. Sie hat die große, durchaus männliche Gabe der restlosen Hingabe an das Leben gehabt, jene Hingabe, auf

der allein der Urgrund aller großen Kunst ruht, die allein belohnt mit der erschauernden Begnadung des Tiefblicks und Grundblicks in das Sein. Gewiß, nur darum konnte sie erleben wie ein Mann, nämlich nicht verzückt, verströmend im dumpfen Gefühl, sondern eingehend, eindringend, verschmelzend mit jedem Ton, jedem Stoff, jeder Schwingung, Stimmung, Farbe, kurz mit dem tausendfältigen alleinigen Sein. Sicher stand sie nur darum ursprünglich, tiefer erkennend als mit dem Verstande, ohne Umschau nach Gut, Schön und Wahr mitten im heiligen Rhythmus, gab es für sie nichts „Unnatürliches, Bemänteltes“. Sinnlichkeit bis in die Fingerspitzen preist die Zweizehntwanzigjährige als „das Wahre, Echte für den Künstler“ — allerdings gepaart mit Keuschheit. Und auch damit ist sie anders als die triebhaften, „sich auslebenden“ Kunstmännaden, alle jene sinnlos sinnlichen Sklavinnen eines Triebes, ist sie — so paradox es klingen mag — männlich begnadet. Allein — alle diese Einschläge ihres Wesens sind nicht mehr als Regulative, Voraussetzungen wohl, doch steuernde nur, daß ihr volles genialisches weibliches Sein und Erleben zum Werk, zur Werksetzung und unsterblicher Kraft gelangen konnten. Denn alle wahre Größe ihres Werkes ist doch von Weibes Gnaden, weil es im letzten Sinne religiös und von eindeutiger weiblicher Religiosität erfüllt ist. Zwar gibt es keinen Maßstab anders als den den religiösen Gehalt messenden bei jedem Kunstwerk, wenn anders sein wirklicher Wert festgelegt werden soll — und es ist mit Bestimmtheit zu sagen, daß jedes Kunstwerk nur so groß ist, wie es religiös erlebt und gestaltet wurde. Jedoch der P. Modersohn Religiosität bedarf als des Fundaments ihres Schaffens genauer Festlegung — und des Erweises höchster weiblicher Weihe. Sie schreibt selbst über Weihnachten\*): „Und dann, ... ist es solch ein Fest für Frauen, denn diese Mutterbotschaft lebt ja immer noch weiter in jedem Weibe, das ist alles so heilig. Das ist ein Mysterium, das für mich tief und undurchdringlich und zart und allumfassend ist. Ich beuge mich ihm, wo ich ihm begegne. Ich kniee davor in Demut. Das und der Tod, das ist meine Religion, weil ich sie nicht fassen kann.“ Diese einfachen, unbeholfenen Zeilen sind kein übliches Zeugnis einer geistreichelnden schreibseligen Künstlerin, sind auch kein Gerede — sie sind weisheitsgeladene Erlebnisse von erstaunlicher Tiefe und Kraft. Die selbstverständliche weibliche Ahnung, Schen, Bewunderung des Mutterwerdens, alles natürlich-creatürliche Wissen und Hinnehmen, alle die gegebenen weiblichen Stimmungen und Erlebnistöne sind in etwas Metaphysisches gesteigert („weil ich sie nicht fassen kann“), es spricht hier das durch und durch religiöse Urerlebnis vor dem mysterium tremendum. Das durchschnittliche, beschauliche Ahnen und Bewundern des „stillen Mutterglücks“, die aus den animalischen Funktionen einfach erklärliche Hinneigung zu der gleichen Bestimmung und Erfüllung — kurz, das lediglich „Weibliche“ der Einstellungs- und Erlebnisweise erhält hier einen ungewöhnlichen Oberton, der durch die Aussage über das entscheidende Komplementärerlebnis: des Todes, ganz unmißverständlich und eindeutig wird. Nur der ahnungsreiche, den eigenen frühen Tod erkennende Genius konnte P. Modersohn ein Recht geben, das Mysterium der Mutterchaft mit dem des Todes in einem Atem zu nennen und sie als ihre Religion schlechthin zu erklären. Mögen bei den Formulierungen die-

\*) vgl. Eine Künstlerin. Paula Becker-Modersohn, Briefe und Tagebuchblätter, Hannover 1917

## Paula Modersohn

der weibliche Genius der niedersächsischen Malerei

Von B. C. Habicht

Der wirklich große Künstler, der durch und durch geniale, ist ein „Nichtmensch“, das Wesentlichste seines Seins und seiner Bestimmung zum mindesten hat weder mit Vorzügen noch mit Fehlern, weder mit Zielen noch mit Taten des Durchschnittsmenschen etwas gemein. Seine Sendung ist Begnadung. Belanglos ist darum auch das Geschlecht. Sein äußeres Leben und Geschick brauchen keine Dual zu sein, aber sie sind es oft. Die überwältigende Masse der in ihre Person, ihr Geschick so verliebten, so eiteln wie selbstbewußten Anderen kann einen „Nichtmenschen“ unter sich schwer ertragen. Seine zeitlosen und ewigen Gaben sind ihr ein Trost; und sie vergißt zu gerne, daß sie von ihnen lebt. Die Zeit dieser Genien „kommt“ fast immer erst dann, wenn es zu spät ist, wenn die Bringer der köstlichsten Gaben ihr wahrlich auch geliebtes Leben gelebt haben. Dann setzt ein so lächerlicher, wie nutzloser

ser Erlebnisse auch fremde Fassungen\*) Pate gestanden haben, an ihrer Echtheit ist doch nicht zu rütteln, schon deswegen, weil sie ja auch bildkünstlerischen Ausdruck gefunden haben, ja allein den Schlüssel zu ihrem „Werk“ hergeben. Die Künstlerin starb bekanntlich jung, kurz nach der Geburt ihres ersten und einzigen Kindes, mit dem Ausruf: „Wie schade!“ plötzlich — wie sie es vorausgeahnt hatte. Fast wörtlich sind ihr die Mysterien der Mutterschaft und des Todes eins geworden, ineinander übergegangen. Das mag ein — immerhin auch dann noch bedeutungsvoller — unglücklicher Zufall genannt werden, aber die ihr eigene Zusammenschau bleibt dann doch noch bestehen. Hier müssen weitere Äußerungen herangezogen werden, um die ihr gewordenen intuitiven Erkenntnisbahnen deutlicher bloßzulegen. Denn wenn sie die Einheitschau von Werden und Vergehen auch selbst als ihre „Religion“ bezeichnet und sie durchaus auch als Zentralsonne ihres persönlichen und künstlerischen Wesens angesprochen werden darf, kann ein solches spontanes Bekenntnis doch nicht gepreßt werden und bedarf angesichts des Reichtums der Erlebnisweise der Künstlerin durchaus der klärenden Erweiterung. Obgleich sie sich der Bedeutung ihres Werks nicht bewußt geworden ist, ja eine köstliche Unbefangenheit, gepaart mit nachwandlerischer Sicherheit, einen der wertvollsten Anziehungspunkte ihres Wesens darstellt, und ihre Äußerungen, von einem unbilligen rationalistischen Standpunkt aus gesehen, oft als typisch beeindruckbar weibliche erscheinen, so ist der hohe Grad ihrer Einsichten doch schon an ihrer Urteilsfähigkeit und einem — durchaus nicht überheblichen — Überlegenheitsgefühl, das sich in der Beurteilung von Menschen und Künstlern zu erkennen gibt, zu ermessen. Mit anderen Worten: eine so abgeklärte und tiefe Geistigkeit spricht aus ihren, ja keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmten und deshalb oft sorglos, temperamentvoll, von Augenblicksstimmungen mitgefärbten Reflexionen, daß sie allein schon, auch ohne den Hintergrund eines überragenden Schöpferturns bildkünstlerischer Werke, zum Aufhören zwingen müßten. Aus welchen Quellen ihr Bekenntnisse, wie das oben mitgeteilte, fließen, wird klar, wenn man sie sagen hört: „Wie kann man das Leben verstehen, wenn man es nicht auffaßt als das Arbeiten jedes einzelnen am Geiste, man kann wohl sagen, am heiligen Geiste.“ Dieser Satz steht in einer Art Rechtfertigungsbrief ihres Seins und Tuns an die Mutter —, und ist im Januar 1906 geschrieben. Man dürfte eine ähnliche Tiefe bei vielen führenden, männlichen Köpfen dieser (1906) Zeit vergeblich — und bei Frauen gewiß gänzlich umsonst suchen. Mysterien: Geburt und Tod — und das Leben Dienst am heiligen Geiste — diese Auffassung ist höchste und reinste Religiosität und stammt aus einer seltenen Begnadung, die wahrhaftig „höher ist denn alle Vernunft“. Nur deshalb auch hat sie eine Klarheit über sich selbst, die kein Schwanken und keine Trübung durch Reflexion und keine Erschütterung durch das äußere Leben kennt und die sie berechtigt, ein „unentwegtes Brausen dem Ziele zu“ als „das Schönste im Leben“ zu erklären. „Sie stand an der Schwelle einer neuen Zeit, als deren Verkünderin“ — wie Pauli sagt —, weil ihre innermenschliche Größe ein Ziel sah, um das wir uns noch heute bemühen: „etwas in sich Geschlossenes“ aus dem innersten Kern des Men-

\*) Die Stelle; „so gemeinsam wie eine Mutter oder einen Tod“ (R. M. Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke) erinnert an P. Moderohn, Bekenntnis.

schen wachsen zu lassen. Aber da sie nicht bestimmt war, eine Heilige, sondern ein genialer künstlerischer Mensch zu werden, steht daneben die Erkenntnis: „Und Sinnlichkeit, Sinnlichkeit bis in die Fingerspitzen, gepaart mit Keuschheit, das ist das Einzige, Wahre, Rechte für den Künstler“. Man kann wirklich nicht hoch genug greifen, um die kristallklare Weisheit dieser Einsicht, die wenige männliche Genien besessen haben, zu preisen — vielleicht ist sogar nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß sie nur einer Frau möglich war. Sie steht — wie alles Wahre — auf religiösem Fundament, ist dem asketischen Ideal verwandt und ihm zugleich hoch überlegen, weil sie das dort Negierte nicht flieht, sondern im Gegenteil leidenschaftlich bejaht und schöpferisch werden läßt. Wie hoch steht diese — durchaus moralisfreie — Erkenntnis über der animalischen Überheblichkeit und einem geredeten und oft liederlichen, dummen „Sichausleben“ und sinnlos weggeworfenem Preisgeben der stärksten Kräfteströme.

Ein derart bereiteter, quasi naturaliter schöpferisch künstlerischer Mensch ist nicht geschaffen für Herdenglück, er wird stets ein Versprühender, Einsamer und — im Alltagsinn — Unglücklicher bleiben. Dieser Preis mußte auch von P. Modersohn bezahlt werden. Man kann — rein menschlich und angesichts der unbezweifelbaren Größe dieser genialen Frau — nur mit erschütterter Anteilnahme vernehmen, wenn sie — fast in einem Atem — bekennt: „In meinem ersten Jahre der Ehe habe ich viel geweint, und es kommen mir die Tränen oft wie in der Kindheit jene großen Tropfen. . . Ich lebe im letzten Sinne wohl ebenso einsam als in meiner Kindheit. . . 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. . . Und ist es vielleicht nicht doch besser ohne diese Illusion, Aug in Auge mit einer großen\*), einsamen Wahrheit?“ Man nennt das Resignation; Psychoanalytiker werden von einem „Unbefriedigtsein“ reden, und es liegt durchschnittlicher Vorstellungswiese nahe, an den berüchtigten „Konflikt“ in der Ehe zu denken. Es handelt sich indes hier nicht um „Abgründe“ und „Zerfall“ mit der Welt und der Illusion — sondern um das gänzlich unbeeinflussbare, notwendige und durch nichts zu ändernde Grundgefühl, das der geniale Mensch tragen muß, an dem auch alle Liebe und das größte Verständnis der Nächstestehenden, an denen es in diesem Falle gewiß nicht gemangelt hat, nichts ändern können. Das ist die männlich heroische Kraft der Begnadeten — aber nicht ihre einzige. Denn alle Größe in ihr ist doch von Weibes Gnaden. Anders die Mittel. Sinnnahme allein schafft kein Werk. Des Werkes Anfang und Ende ist Kraft. Mit ihr beginnen ihre männlichen Mittel. Genialische Kraft verströmt aus innerer Notwendigkeit. Man mag gerührt sein von diesen zarten Frauenhänden, die ein Werk ruhlos geschaffen haben, und tut Recht. Doch des schöpferischen Menschen Zwang steht außerhalb von „leicht und schwer“, „viel und wenig“, es gibt nur ein Müssen, das so wenig zu bemitleiden, wie zu bewundern ist, genau so wenig wie der gewachsene Stamm eines Baumes. Und doch! Aller Frauen Sinn ist Güte, Glück und Liebe. Und schlägt dieser Mittel Stärke letzte weibliche Schwächen in Unerbittlichkeit entzwei, so bleibt dies: „und doch!“ Letzte Liebe ist Erkenntnis — und nicht bequeme oder ange-

\*) Von mir gesperrt. Der Verf.

nehme Zutunlichkeit. Wie jeden männlichen Genius ergreift und zwingt sie des Dämons Kraft, des Ewigen Wille, in Demut ein Gefäß und zugleich in brausender Macht schöpferisch Zeuger, Gestalter zu sein. Im schalen Sinne der Bequemlichkeit ist dies kein Glück, stets war es etwas Furchtbares, Grausames, Hinreißendes, Überglückliches des Dämons Werkzeug sein zu müssen, nie war es ein sanftes Behagen und „Sonntagsglück“, ihm zu dienen. Die entseßliche, wenn auch beseligende Besessenheit, die atemlose Ruhelosigkeit, das Stetsbereitssein, das Gehorchen, das Ringen und Sich-nicht-genug-tun-Können, das erschütternde Aufstöhnen in der Esse der Läuterung von Werk zu Werk, das Flehen um ein Zeichen und Weiterringen um jeden Preis, selbst mit Verzicht des Glaubens an sich selbst — sie hat sie gut erfahren, diese Frau, die wahren Wehen jedes „Begnadeten“ — und männlicher als mancher schöpferische Mann durchgekämpft.

Wir nennen P. Modersohn den weiblichen Genius der niedersächsischen Malerei. Nicht unbillig schon vom Stofflichen, Inhaltlichen her wäre diese Bestimmung und Umgrenzung zu gewinnen. Doch gewiß nicht, weil sie die Moorlandschaft und Moorbauern, -bäuerinnen und -kinder zum Vorwurf ihrer Malereien mit Vorliebe gewählt hat, rechtfertigt sich ihre Einreihung in einen bestimmten Kreis. Genien der niedersächsischen Kunst — und wir sehen solche und verleihen den höchsten menschlichen Ehrentitel so bewußt wie gerecht —: ein Meister Bertram, ein Bernt Notke, der Unbekannte der Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494, ein L. Münstermann, ein Ph. D. Runge haben nie das äußerlich Stammeseigentümliche bewußt gewählt und dargestellt und sind dennoch reinste Vertreter dieser so großen, wie unbekanntes niedersächsischen Kunst. Sie sind so geheimnisvoll wie stark, so gewiß, wie unendlich schwer benennbar, die seltsamen Fäden, die von der individuellen Begabung sein und unzerreißbar fest zu den Tönen, Farben, Geruch, Gefühlen, Geschmücken, zu dem Eigentlich-Inneren eines Landesteiles laufen. Die letzte begriffliche Rettung ist der Vergleich, der immer neu anzustellende, obgleich am Nahen ein Erreger eigentlich nur, aus dem das Unnennbare doch einigermaßen strahlt; ein Spiegel allenfalls, die Sache nicht. Dieser Vorbehalt ist nötig, weil ein paar ausgesuchte Begriffe die Sache nicht klären, weil „Ernst“ und „Schwere“, „Tiefe bei äußerer Gelassenheit“ und andere Feststellungen doch nur ein sehr Außerliches dieses niedersächsischen Wesens und seiner Kunst umschreiben würden. Fühlbar leicht wird die Aufgabe, stellt man neben ein Bild Meister Bertrams ein gleichzeitiges kölnisches, aber auch merklich schwer, versucht man diese Hilfe in unserem Falle, aber darum nicht hoffnungslos. Denn mag man leicht in einer Käthe Kollwitz' Arbeiten neben denen P. Modersohns verwandte Züge finden oder in denen eines Fr. Boehle oder H. Heim oder Banzers und Ubbelohdes, die sämtlich ohne Ansehen der Dualität und nur des Stammgebundenen, Volkstümlichen wegen genannt sind, es erscheint doch ein fundamentaler Unterschied. Er liegt, wie wir zugeben, im Stofflichen zunächst. Jedoch nicht, weil hessische Bauern andere Tracht tragen, sich anders bewegen, anderen Schlages Typen sind, weil diese Menschen des Moores auch anders erlebt, in ihrem Wesentlichen anders ergriffen sind, bietet sich die Möglichkeit der Feststellung niedersächsischer Art. Sie sind niedersächsisch gemalt. Damit kann selbstverständlich nichts von



Technik, Manuellem, Vorderem, Außerem gemeint sein. \*Doch mit dieser Behauptung ist der Weg zu beliebten, billigen Gemeinplätzen abgeschnitten, und es bleibt nur der symbolhafter Andeutung. „Niedersächsisch gemalt“ soll heißen, daß etwas Runenhaftes, urgrau Heidnisch-Germanisches plötzlich auflebt, verschwindet; daß die unendliche Melancholie der unbegrenzten, horizontgeenteten Ebene schwingt, verklingt; daß der strenge, harte Geruch dieses Landes strömt, schweigt; daß der Wechsel von Licht und Dunkel lebt, daß das Gesicht des Lichtes selbst und das der Nacht gebannt sind, daß die Nebel drücken und lasten, und daß gleich erlösend singt und sinnlich strahlt ein besonderes Blau des von festlichen Wolken umflaggen Himmels, daß die Freude, versteckt und begehrtester Genuß, wie ein Krater schwellt, daß das Leid in steifen Nacken tiefer sitzt als in schwingenden Armen südlicherer Deutschen, daß Offenheit selten und Treue groß und stark ist. Nüchtern — und im Grunde unsachlicher — gesprochen, sind die stofflichen Inhalte an Umfang begrenzt — fast nur Figuren und Porträtdarstellungen, einige Stilleben, Landschaften — und ist die eigentlich entscheidende Art der formalen Lösung auf einen Grundnenner gebracht: die Beseelung des Pigments. Andere unumgängliche Hilfsmittel der malerischen Ausdrucksart: Komposition, Linear-konstruktion des Ganzen, Kolorit, Hell- und Dunkelbehandlung usw. treten durchaus zurück gegenüber dieser, fast an manische Befessenheit gemahnenden, höchst eigenartigen einmaligen Beseelung des Farbauftrags an sich. Selbstverständlich dürfen sich für diese Erscheinung gewichtige Ahnen: Impressionismus, Pointillismus und der Farbquaderbau Cézannes als Ahnen zu Wort melden. Aber diese Mittel sind doch völlig eigene, einmalige und durch ein ganz nordisches Suchen gefunden. Sie selbst hat es das „Runenhaft“ genannt oder das gelinde „Schummern“. Daß es nicht abstrakt — aus ästhetischen Gründen —, sondern aus der Vorliebe, bzw. Nötigung zu bestimmten Inhalten gesucht wurde, ist das eigentlich Entscheidende und gibt volle Berechtigung dazu, aus innersten Gründen ihre Kunst als rein niedersächsische zu bezeichnen. Denn ihre „Gegenstände“: Moormenschen, Moorlandschaft und die Dinge dieser Umgebung sind ihr nicht etwas Außerer, Staffage, Objekte — wie etwa oft Mackensen —, sondern so sehr verstandene, ja geliebte Erscheinungen, daß eine Art von Identifizierung mit ihnen stattfindet und damit zwangsläufig auch die e i n e, für diesen Fall gleichsam gültige, die immanent nötige Malweise angestrebt wird. Diese Einstellung und der hohe Grad des Erreichten rechtfertigen es, sie den weiblichen Genius der niedersächsischen Kunst — gegenüber von mehr äußerlich niedersächsischen Künstlern wie Finnen oder Mackensen — zu nennen. Mit dieser gültigen Einreihung tritt sie in den Kreis eines Bertram, Francke, Nolke, Ph. D. Runge u. a., und ohne Frage mit Anspruch auf hohen Rang unter diesen. Man wird unschwer übersehen, und dürfte es kaum leugnen können, daß schon bei diesen älteren Meistern ungemein schwer um das „Problem der Form“ gearbeitet worden ist, daß sie Vorkämpfer für ein Neuland der Kunst gewesen sind und — selbstverständlich getragen von dem Zeitmöglichen — schließlich doch etwas Abseitiges, Ungleichbares und unter allem Deutschen ganz besonders stark Nordisches geschaffen haben. Stellt man Bertram neben Theoderich von Prag, von dem er künstlerisch herkommt, oder Francke neben Loch-

## Der Kunstwart, München.

---

ner oder Runge neben Koch oder Hackert — also Deutsche neben Deutsche, Zeit neben Zeit, wird der Begriff des Nordischen innerhalb des Deutschen so klar, daß man die Modersohn als ein deutliches Gegenspiel zu M. Liebermann etwa oder selbst zu geistverwandteren Erscheinungen wie Pechstein empfinden muß.

Die künstlerische Leistung als Ganzes ist natürlich nicht loslösbar aus den geistigen und formalen Strömungen der Zeit, und nur die Stärke der Manifestation in diesem oder jenem Sinn kann berechtigen, einen schöpferischen oder genialen Anteil herauszulesen. Daß diese Stärke und zeitlicher Vorrang in einer gesetzmäßigen Korrelation stehen, ist eine Tatsache, die wir gerade auch auf dem Gebiete der niedersächsischen Malerei — etwa bei Meister Francke oder Ph. D. Runge — anerkennen müssen. Weiterhin ist es bedeutsam, daß eine — oft resflose — Deckung der geistigen Umstellungen mit den speziellen Eigenarten der formalen Coform „akut“ wird, um es absichtlich verschärft auszudrücken.

Ehrfurcht, scheue, gütige, liebend umfassende, hingebende und hinnehmende, eine grenzenlose, weder dem sachlichkühlen Impressionismus, noch etwa dem engeren Kreis der „Worpsweder Maler“ überhaupt vorstellbare, geschweige denn erlebte, Ehrfurcht vor allem Sein, allen Erscheinungen, bis zum geringsten Ding, eine — wahrhaftig eine Schicksalswende im gesamteuropäischen Denken vorwegnehmende, erschütternde Ehrfurcht — im schärfsten Gegensatz zu allem überheblichen denkerischen und spiritualistischen und künstlerischen Dünkel — bildet im Schaffen der Paula Modersohn den unvergänglichsten Teil, kündigt zugleich — wie mit Posaunenstößen und Hammerschlägen gegen eine herz- und seelenlos gewordene Zeit — das Erwachen einer Wende an. Werfels metallne Dichtglockentöne des „Mensch werde wesentlich“ hat eine Frau, vollbesetzt und vollergriffen, schon vorher erklingen lassen. Was der Impressionismus nie glauben wollte und nie erfassen konnte, die erzene Gültigkeit des Wortes: in „interiore homine habitat veritas“ hat sie gelebt und mit unerhörter Zähigkeit gestaltet. Konzilianz, Beschönigen, Kompromisse, ja die gepriesenen „Ideale“ mögen gütige und Sympathie, selbst Ruhm, sichernde „Einstellungen“ von Talenten sein, sie hat diese Nachgiebigkeit, um die es sich letzten Endes dabei handelt, nie vollzogen: Wahrheit, Wahrhaftigkeit, aus dem letzten Inneren stammende, daher unverbrüchliche, hat sie wie ein Held gesucht, nein, umkämpft und mit ihren schwachen Kräften erstritten! Es ist Geschmacksache — in einer Ebbe der Geistesströmung — („der Expressionismus ist tot“) diese Tatsache zugeben und eines momentanen, von Geistjobbern veranlaßten, niedrigen Kursstandes wegen diese geniale Frau mit dem Ausdruck „Lante des Expressionismus“ erledigen zu wollen, bzw. in einer echt europäischen und nicht genug zu brandmarkenden Dünkelhaftigkeit und Überheblichkeit zu meinen, dies mit einer schnoddrigen Redensart tun zu können. Im übrigen ist aber auch nicht einmal der Kern dieser Behauptung richtig, denn der Modersohn Werk ist zeitlos und nur lose in den Grundprinzipien mit der Welle des Expressionismus in Verbindung zu bringen. Vor allem unterscheidet es sich in seinem bodenverwurzelten Gehalt von der durchaus kosmopolitischen Gesamttrichtung des Expressionismus und wesentlich durch die Form. Das Verhältnis zur Farbe ist grundverschieden. Ergänzend

zu deren Bedeutung im „Wert“ treten zahlreiche Äußerungen der Künstlerin, die zur Klärung herangezogen werden müssen. „Schönes, braunes Moor, köstliches Braun! Die Kanäle mit den schwarzen Spiegelungen, asphalt-schwarz...“ „Ein kleines blondes, blauäugiges Dingelchen. Es stand zu schön auf dem gelben Sand...“ „Eine alte Frau mit gelbem Gesicht, mit weißem, leinenem Kopftuch auf goldenem Grunde. Das ganze wirkt so großartig schön, daß ich vor Herzklopfen am ersten Tag kaum arbeiten konnte...“ „Morgens zeichne ich jetzt Anna Böttcher, kolossal fein in der Farbe und in der Form des Kopfes...“ „Köstlich, diese leuchtenden weißen Brüste in der brennend roten Jacke. Das Ganze hat so etwas Großes in Form und Farbe...“ „Wie sehr ich mich auf die Heimat freue! Das, was für mich das Schönste ist: das Tiefe, das Satte in der Farbe sehe ich hier nicht...“ „Abendstimmung. Alles tief. Braun und Blau mit dunkel eingefesstem Weiß und Rot...“ „Ich muß einmal ganz merkwürdige Farben malen... Auch ich träume von einer Bewegung in der Farbe, von einem gelinden Schummern, Vibrieren, einem Schummern des einen Gegenstandes durch den andern.“

Die Entzückungen eines äußerst reizfähigen Sehens gehen vom Dinglichen aus, aber mit einer ganz deutlichen Auslese und ausgesprochener Vorliebe für das Satte, Tiefe, Dunkle, Herbe (Braun, Schwarz usw.), während der Expressionismus die Anlehnung an das Dingliche ablehnt, die Farbe souverän auftreten läßt und ihr Erscheinen von der Bildgesetzlichkeit (sei es im formalen oder symbolischen oder in einem auf das Absolute, bzw. Transzendente gerichteten Sinn) abhängen läßt. Die Gemeinsamkeit, die sich in der gleichen Absicht, die Farbe zu befeelen, scheinbar feststellen läßt, geht doch nicht weit und verliert sogar an jeder Kongruenz, wenn man die konkreten Lösungen nebeneinander hält: der Künstlerin Art folgerichtig aus der nordischen Verwurzelung erwachsend, die des Expressionismus jeder und namentlich dieser Bindung fremd und fast feindlich, diametral entgegengesetzt.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der P. Modersohn ist heute leicht zu bestimmen, nachdem der Expressionismus gekommen, scheinbar „gegangen“ ist, jedenfalls eine grundlegende Umwälzung gebracht und die allerletzte Stilwelle „der neuen Sachlichkeit“ in formaler Hinsicht eine Klärung geschaffen hat. Nicht ohne Grund haben die geschworenen Gegner des Expressionismus sz. von ihm als einer Bolschewistenkunst gesprochen. Nicht ohne Grund insofern, als eine Revolution, eine vollständige Umstellung des Geistigen gefordert war. Dichter, Denker, bildende Künstler, die als Sprachrohre dieser Bewegung auftraten, haben unter dem mehr oder minder starken Glauben gestanden, nicht etwa, daß sie eine Wende des Geistigen herbeiführen könnten, wohl aber, daß sie gekommen sei, daß ein neues Zeitalter beginne, daß die mehr als überlebten europäischen Geistesmächte abtreten und einer stärker von intuitiven, kollektivistischen Kräften bestimmten Gesinnung das Feld räumen müßten. Dieser Kampf ist noch nicht angestrichen, von den mehr als geschickten Drahtziehern auf Bagatellen gedreht und in seiner Entscheidung vertagt. Trotzdem ist die geistgeschichtliche Leistung des Expressionismus fundamental. Wenn auch noch nicht sichtbar — vielleicht für lange noch nicht —, so hat doch schon gesiegt die Seite, für die sich diese Welle entschieden hat. Denn der

Untergang der lateinisch-europäischen Kultur, der individualistisch-kapitalistischen Machtherrschaft der Westmächte, zu denen Amerika gehört, und der mechanisierten Zivilisation kann wohl noch verschleiert, aber nicht mehr aufgehalken werden. Es ist wohl richtig, aber kein Vorwurf, daß die Ziele des Expressionismus verfrüht und viel zu hoch gesteckt waren, daß die formalen Lösungen damit in der Luft schwebten und notgedrungen auch unklar waren. Vor allem spielte doch das Begriffliche — trotz des Willens zum „Kosmischen“, zum Intuitiven und Religiösen — eine verheerende Rolle. Bei der fast panischen Angst, das Individuelle zu streichen und pananthropomorph zu sein, hatte man eine Grundtatsache übersehen. Wir Deutsche stehen unserer ganzen Wesensanlage nach nicht auf der Seite des lateinisch-intellektuellen Weststandpunktes, sondern auf der anderen. Wir haben nichts anderes zu tun, als unsere eigensten ursprünglichen Kräfte und Anlagen zu entwickeln, um unseren vollen Anteil am Werden und Sieg des Nord- oder Ostgeistes beizutragen. Die wahre geniale Größe der P. Moller liegt darin, daß sie das einfach, unbewußt, aber mit heroischer Kraft getan hat. Gewiß ist das Fanal des Expressionismus nicht unnötig gewesen, aber sein Ziel war so unmenschlich, wie unmöglich. Unnötig deswegen nicht, weil das „kommt Zeit, kommt Rat“ ein lauer Trost der Unverständigen ist und das Signal rechtzeitig gegeben werden mußte; unmenschlich aber, weil der Mensch wohl ein Bürger der Erde, aber nie allen verständlich sein kann, und unmöglich schließlich, weil die erstrebte Geistwende erst da sein muß, ehe sie Form gewinnen kann. Mag diese Geistwende auch ein kollektivistisches, pananthropomorphes Gesicht einmal haben, deutsche Kunst wird deutsch bleiben und braucht nicht, wie es im Expressionismus geschah, die Maske der Neger oder Frühgriechen oder Ägypter oder sonst eine zu tragen. Bestimmt aber wird sie sich restlos freimachen von der überheblichen, angeblich ewig gültigen und allein vorbildlichen Kunst des lateinischen Westgeistes. Unvergänglich wird die Tat des Expressionismus bleiben, der diesen Zwang abzuschütteln versucht und zum Teil kräftig abgeschüttelt hat. Auch das hat die P. Moller — trotz ihrer Verehrung für französische Meister — getan, aber auf eine stillere und zweifellos richtigere Weise als der, allem Exotischen und Archaischen weitoffene, Expressionismus, und zwar durch ihre Hingegenheit an die Geheimnisse der Landschaft und Menschen ihrer Heimat. Aber das Größte an ihr ist die Einheit von Leben und Werk, ist die gelebte Erkenntnis, daß der Künstler ein reinerer, tieferer und weiserer Mensch als die anderen sein müsse. Hierin ist sie sogar ohne Frage den meisten der bewußt expressionistisch gestaltenden Künstler überlegen gewesen und hat verwirklicht, was selbstverständliche Voraussetzung sein wird, wenn der Ostgeist siegt, eine Einstellung, die der lateinische Westgeist verleugnet und hintansetzt gegenüber Können und Virtuosität, Gepflegtheit raffinierter Mittel, einer ausgewogenen Balance zwischen Gefühl und Verstand, Geist und Sinnlichkeit — und im Grunde völlig uninteressiert an den seelischen Kräften und Qualitäten der „Gestalter“. Sie — eine Frau — hat den Dienst am Geist restlos gelebt. Die Tragweite dieser Tatsache wird ihr und ihrem Werk einen unvergänglichen Platz im Tempel nordischer Kunst sichern.