

Doris Hansmann
Akt und nackt

Doris Hansmann

Akt und nackt

**Der ästhetische Aufbruch um 1900
mit Blick auf die Selbstakte
von Paula Modersohn-Becker**

V&G

Umschlag:
Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis als Halbakt mit Bernsteinkette II, 1906
(siehe auch Abb. 42)

© für die Werke von Hugo Höppener, Oskar Kokoschka, Otto Modersohn
bei der VG Bild-Kunst, Bonn 2000

© für die Werke von Henri Matisse bei der VG Bild-Kunst, Bonn 2000
und Succession H. Matisse

© für die Werke von Edvard Munch bei der VG Bild-Kunst, Bonn 2000
und The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group

© für die Werke von Max Pechstein bei Pechstein, Hamburg-Tökendorf

© für die Werke von Gisela Breitling bei Gisela Breitling, Berlin

© für die Werke von Ernst Ludwig Kirchner bei Ingeborg &
Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Hansmann, Doris:

Akt und nackt : der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von
Paula Modersohn-Becker / Doris Hansmann. - Weimar : VDG, 2000

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1994

ISBN 3-89739-120-1

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2000

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner
Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, verviel-
fältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Repro-
duktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen
haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Esther Knoblich, Berlin

Druck: VDG, Weimar

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
I. »Akt ist anders als nackt« Zum terminologischen Umgang mit dem unbekleideten Körper in der Kunst	19
II. »Das Modell, daran krankt alles ...« Die Kritik am traditionellen Aktstudium um 1900	29
1. Der Körper – »Ruinen der Menschheit«	31
1.1 Zur sozialen Herkunft des Berufsmodells	31
1.2 Die akademische Praxis	36
1.3 Halbherzige Lösungen	39
2. Die Pose – »Statuen, an denen kein Glied sich regt«	47
2.1 Diderot und seine Modellkritik	47
2.2 Croquis und Akt	50
3. »Eine neue Generation, die neue Modelle braucht«	57
4. Das »Goldene Zeitalter«	61
5. Lösungen: Kunst und Leben	68
6. Resümee: Moderner Geist und Antike – Zwischen klassizistischer Griechenlandutopie und Lebensreformbewegung	76
III. Nacktkultur und Kunst Von der ideologischen Konzeption zur künstlerischen Praxis	83
1. »Die Natur kennt keine Kleider« – Körper- und Nacktkultur um 1900	84
2. Kunst als Erziehung zum Nackten	93
3. Das Künstlermodell: lebensreformerische Alternativen	100
3.1 Klassische Schönheit durch Nacktgymnastik	103
3.2 Das Licht-Luft-Bad: »Legitime Nachfolge des griechischen Gymnasiums«?	109

4. Nacktkultur als ästhetische Praxis	111
4.1 Die Künstler der Bewegung	112
4.2 Die künstlerische Avantgarde	115
IV. Paula Modersohn-Becker	125
1. Das institutionelle Aktstudium	125
1.1 Teilhabe an einem ursprünglich männlichen Privileg	125
1.2 Anfänge professioneller Ausbildung	128
1.3 »Der enge Verkehr, den ich jetzt mit der Natur habe ...«	132
1.4 Croquisakte	135
1.5 Aktstudium und Aktmalerei	139
2. Nacktheit als Lebenspraxis – Biographische Notizen	143
2.1 Baden, Luftbaden und Nacktgymnastik	143
2.2 »Duncan-Tanz« und rituelle Reigentänze	149
3. Die Selbstakte	157
3.1 Der Selbstakt im Kontext ikonographischer Tradition	162
3.1.1 Das christomorphe Selbstporträt	164
3.1.2 Paula Modersohn-Beckers Rückgriffe auf die Bildtradition	166
3.2 »Hier müllert sie im Akte ...« – Nacktgymnastik und Selbstwahrnehmung	174
3.3 »... meine kleine, runde Seele, von der ich das Gefühl habe, daß sie so aussieht wie mein Akt«	179
3.4 Selbstakt und »Duncan-Tanz«	184
Nachwort	193
Literaturverzeichnis	195
Abbildungsverzeichnis	214
Abbildungen	217

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand 1994 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Meinem Doktorvater Prof. Dr. Joachim Gaus, der das etwas entlegene Thema mit Interesse und Unterstützung begleitet hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Gisela Zick für die freundliche Übernahme des Koreferates.

Darüber hinaus bin ich einer Vielzahl von Personen und Institutionen, die am Entstehen dieser Arbeit beteiligt waren, zu Dank verpflichtet: Wolfgang Werner und Milena Schicketanz, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen, für ihre Informationsbereitschaft und kenntnisreiche Unterstützung, Christian Modersohn und Antje Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, für ihr Engagement und ihre großzügige Hilfe, Jörg Damm für die Benutzung seiner umfangreichen FKK-Bibliothek Kassel, der ich viele wertvolle Hinweise entnehmen konnte, Hans-Hermann Rief, Worpsweder Archiv, für einige Anregungen und Informationen.

Danken möchte ich aber auch und vor allem meinen Freunden, die durch ihre bereitwillige Unterstützung zum Gelingen dieser Dissertation beigetragen haben. Allen voran Dr. Doris Krystof, deren persönliche und fachliche Unterstützung von unschätzbarem Wert für das Entstehen dieser Arbeit waren, und meinem Lebensgefährten Joachim Schwochert für seine nie ermüdende Aufmerksamkeit und Bereitschaft zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Projekt. Für seine kompetente Lektüre der Arbeit sei Dr. Joachim J. Halbekann herzlich gedankt, Dr. Petra Oelschlägel, Dr. Eva-Marina Froitzheim und Petra Schröder für ihre fachkundige Beschäftigung mit Teilen des Manuskripts sowie Elke Wagmann für die mühsame Arbeit des Korrekturlesens.

Meine Eltern Agnes und Rudolf Hansmann haben mein Studium stets mit Anteilnahme verfolgt und es nicht zuletzt durch ihre finanzielle Unterstützung erst ermöglicht. Ihnen sei diese Arbeit zum Dank gewidmet.

Köln, im Januar 2000

Doris Hansmann

Einleitung

Befragt über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte seines Gemäldes *Nu descendant un Escalier – Akt, eine Treppe hinabsteigend* – aus dem Jahr 1912, äußerte Marcel Duchamp 1966 in einem Interview mit Pierre Cabanne: »Ausgangspunkt war der Akt selbst. Ich wollte einen Akt darstellen, der sich vom klassischen liegenden oder stehenden Akt unterschied und wollte ihn in Bewegung versetzen.«¹ Über die Wirkung des Bildes berichtete er darüber hinaus: »Ein Hauptgrund für das Aufsehen, das dieses Gemälde erregte, war sein Titel. Man malt eben keine nackte Frau, die die Treppe hinabsteigt – sowas ist absolut lächerlich. Heute natürlich nicht mehr, man hat soviel darüber geredet. Damals war das skandalös, zumal es sich dabei um einen Akt handelte. Einen Akt muß man doch respektieren.«²

Daß Duchamps radikale ästhetische Revolution, die wie kaum eine andere künstlerische Leistung das 20. Jahrhundert bestimmen sollte, beim traditionellen Aktmotiv ansetzte und das Sujet der ihm bis dahin angetragenen respektvollen Würdigung entzog, ist kein Zufall. Kaum eindrucksvoller als er hätte man zum Ausdruck bringen können, daß die bildende Kunst sich im Hinblick auf die Darstellung des nackten Menschen in einer entscheidenden Umbruchphase befand: Der Akt hatte seinen Status als das vielleicht ›klassischste‹ aller Themen nun, zu Anfang des 20. Jahrhunderts, endgültig eingebüßt.³

So verschiedenartig die innovativen stilistischen und thematischen Auffassungen des Nackten in dieser Zeit auch ausfallen mochten – eines war ihnen gemeinsam: Die traditionelle Einbindung des Aktes in christliche oder mythologische Bildthemen ebenso wie die Auffassung des Aktes als allegorischer Bedeutungsträger hatten zunehmend an Wertschätzung verloren. War die Kunst des 19. Jahrhunderts in ihrer oftmals erotischen Determinierung des nackten Körpers noch vorwiegend auf die Inszenie-

1 Cabanne, Duchamp S. 35.

2 Ebd. S. 61.

3 Zu den vielseitigen Ausprägungen der Aktdarstellung im 20. Jahrhundert siehe Ausst. Kat. Hannover 1984. Die Darstellung des nackten Menschen in der Geschichte der Kunst wird von einer fast unüberschaubaren Flut von Publikationen thematisiert, die hier nur aufgeführt werden können, sofern sie die hier bearbeitete Fragestellung unmittelbar tangieren. Umfangreiche Bibliographien zum Thema finden sich in: Ausst. Kat. Hannover 1984, S. 193 – 196 und Lex.LdK 1987, Bd. 1, Stichwort »Akt« S. 84. Diese sollen hier nur um einige neuere Veröffentlichungen ergänzt werden: Hudson, Bodies; Suleiman, Body; Saunders, Nude; Pointon, Naked; Miles, Nakedness und Adler/Pointon, Body. Auch allgemeine bibliographische Nachschlagewerke zum Thema Körper und Nacktheit bieten sich für die kunsthistorische Recherche an. Hier seien genannt: Kuntz, Leib und Duden, Körpergeschichte.

rungen des Weiblichen als Eva, Aphrodite, Salome und Cassandra konzentriert gewesen⁴ und hatte damit den Akt durch eine ›Einkleidung‹ in fremde Welten und ferne Zeiten dem Erfahrungshorizont der Zeitgenossen entzogen,⁵ so entwickelte sich um 1900 ein völlig neues Bild des nackten Menschen. Künstler wie z. B. Edvard Munch oder die Mitglieder der 1905 entstandenen Künstlergruppe Brücke stellten die traditionsreiche Aktaufassung in Frage, indem sie den Ursprung ihrer Kunst im persönlichen Erleben verankerten und damit dem Menschenbild ihrer eigenen Zeit anschauliche Gestalt gaben. Daß Fränzi, Marzella, Dodo und Erna als Freundinnen und Modelle der Brücke-Mitglieder nun in ihrer individuellen Erscheinung darstellungswürdig wurden, wäre zuvor nicht denkbar gewesen.⁶ Denn ihre Nacktheit war nicht mehr durch tradierte oder ikonographisch festgelegte Inhalte vorgegeben, sondern vielmehr ihrem eigenen Selbstgefühl und persönlichen Lebensverständnis entsprungen. Noch bevor der Futurist Boccioni proklamieren konnte: »Wir bekämpfen den Akt in der Malerei, der ebenso ekelhaft und langweilig ist wie der Ehebruch in der Literatur«⁷, erlebte die Aktdarstellung mit den Werken vor allem der expressionistischen Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen erneuten Höhepunkt. Die fortschreitende Identifizierung des Nackten mit dem Individuellen war dabei eines der entscheidenden Merkmale des ästhetischen Wandels, nicht zuletzt aber auch des neuen Menschenbildes. Ziel der vorliegenden Studie ist ein Beitrag zur Klärung von Ursachen und Ausprägungen des hier skizzierten Paradigmenwechsels hinsichtlich seiner geistesgeschichtlichen und kulturhistorischen Voraussetzungen sowie anhand eines konkreten künstlerischen Beispiels. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet das Werk von Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907), das in der deutschen Kunst dieser Zeit eine Schlüsselstellung einnimmt und sich in besonderem Maße für die hier auf-

4 Der männliche Akt war im 19. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund getreten, der weibliche Akt aber so sehr zu einem zentralen Kunstsymbol geworden, daß das Wort ›Akt‹ eo ipso für die Darstellung des weiblichen Körpers stand; siehe dazu Walters, Akt, Kap. »Der Mann verschwindet« S. 188 – 200.

5 Die Tatsache, daß zur Legitimierung der erotischen Darstellung das Nackte in einen mythologischen Kontext eingebunden wurde, gehört zu den unumstrittenen Standards in der kunstgeschichtlichen Beurteilung der Aktdarstellung: Der Akt – so formuliert etwa in Herders Lexikon der Kunst – »... liebte sich [...] in anderen Themenstellungen, wie der Allegorie, der Mythologie, dem Historienbild, eine Maske«; Lex.Herder 1987, Stichwort »Akt« S. 119. Siehe auch Ausst. Kat. Hannover 1984, S. 9 und Lex.LdK 1987, Bd. 1, Stichwort »Akt« S. 83.

6 Die Darstellung des nackten Menschen als ein eigenständiges Genre jenseits mythologischer Verbrämung war von den französischen Impressionisten und Nachimpressionisten wie etwa Degas, Renoir oder Cézanne vorbereitet worden und hatte dort mit dem häufig vertretenen Sujet der Badenden bereits einen ersten gestalterischen Höhepunkt gefunden.

7 Umberto Boccioni; zit. nach Walters, Akt S. 211.

geführte Fragestellung anbietet: Zum einen erfolgte Modersohn-Beckers Zugang zur Darstellung des nackten Menschen, anders als bei den etwa gleichzeitig arbeitenden Malern der Brücke, über ein noch weitgehend an den akademischen Maßstäben des 19. Jahrhunderts orientiertes Aktstudium. Zum anderen gehören ihre Hauptwerke – die in den Jahren 1906 und 1907 entstandenen weiblichen Akte – unbestritten zu den innovativen Leistungen der Malerei im frühen 20. Jahrhundert.⁸

Die Worpswederin gehörte der ersten Frauengeneration an, die an dem ursprünglich ›männlichen Privileg‹ des Aktstudiums teilhaben durfte – zu einem Zeitpunkt jedoch, als die Akademien und die an sie gebundenen künstlerischen Traditionen einen radikalen Bedeutungsverlust erlebten. Als ihre männlichen Kollegen sich bestenfalls noch mit Widerwillen der traditionellen Ausbildung unterzogen, nutzte Paula Modersohn-Becker selbst mit zunehmender künstlerischer Sicherheit immer wieder die akademischen Lehrangebote. Hinter dieser selbstverständlichen und ungebrochenen Akzeptanz des zeichnerischen Aktstudiums anregende Impulse auch für die malerische Umsetzung des Themas zu vermuten, erweist sich jedoch bereits bei einem nur oberflächlichen Blick auf ihr Werk als Trugschluß. Während sie sich einerseits mit ungewöhnlicher Ausdauer und Akribie der traditionellen Ausbildung widmete, entwickelte sie andererseits ihre wichtigen Bildideen weitgehend unabhängig vom zeichnerischen Unterricht in der Malerei. Erst im Jahr 1906 wurden die bedeu-

8 »Ihre Arbeit griff der Entwicklung unserer modernen Malerei voraus ...«, formulierte Bernhard Hoetger schon 1919; Hoetger, Modersohn-Becker S. 36. Gehörte er zu diesem Zeitpunkt einer nur geringen Zahl der Verteidiger ihrer Kunst an, so mehrten sich im Laufe des Jahrhunderts die Stimmen, die Modersohn-Becker zu einer wichtigen Protagonistin der Moderne erklärten. Längst steht der bedeutsame Rang des Beckerschen Werkes in der Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert außer Frage: Sie wurde zur »Bahnbrecherin einer neuen Kunstauffassung« erklärt (Stelzer, Modersohn-Becker S. 6); sie habe die »internationale europäische Malerei vorbereitet« und »an der Spitze der modernen Kunstentwicklung in Europa« gestanden (Evers, Künstlerinnen S. 233), äußerten die Verehrer ihrer Kunst. Vor allem die Gemälde der letzten Lebensjahre fanden in der kunsthistorischen Literatur allgemeine Anerkennung als ihre Hauptwerke und herausragende Leistungen der Malerei in dieser Zeit. Es war die Rede von einer »Handvoll fertiger Bilder, in denen sie das Problem der neuen Malerei schon in Händen hielt« (Haftmann, Malerei S. 102), von ihren »großen Meisterwerke[n] aus der Zeit von 1905 – 1907« (Heise, Modersohn-Becker S. 5), von Gemälden, »die nach Geist und Form Leistungen der neuen Kunst des 20. Jahrhunderts vorausnahmen« (Reinken, Modersohn-Becker S. 141) und von der großen künstlerischen Meisterschaft Paula Modersohn-Beckers und ihrer malereigeschichtlichen Stellung innerhalb Europas; siehe Götte, Modersohn-Becker S. 178. Mit konkretem Bezug auf die Aktdarstellungen äußerte Günter Busch 1980, die Künstlerin habe »... in der Darstellung des nackten Menschen eine neue Dimension entdeckt«; Busch, Modersohn-Becker S. 54. Zur Rezeptionsgeschichte des Werks von Paula Modersohn-Becker siehe Schneede, Rezeption; Reinken, Modersohn-Becker S. 139 – 141; Murken-Altrogge, Modersohn-Becker 1991, S. 8 – 12 und maßgeblich Feldhaus, Modersohn-Becker.

tenden Sujets der Kinderbilder, der Mutter-Kind-Darstellungen und der Selbstporträts mit dem Akt verbunden.

Diesen außergewöhnlichen Gemälden mit ihrer expressiven Farbigkeit, einer an Gauguin und Cézanne geschulten Formensprache und der damit einhergehenden Entwicklung von einer flächigen Malerei bis hin zu geometrisch-konstruktiven Tendenzen, die sie unmittelbar in die Nähe von Pablo Picassos vorkubistischen Werken rücken, steht in der deutschen Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts kaum Vergleichbares gegenüber. Ohne sie eindeutig einer bestimmten Stilrichtung zuordnen zu können, kennzeichnen diese Werke den künstlerischen Standort Modersohn-Beckers als den einer Protagonistin der Klassischen Moderne.

Nachdem sich unmittelbar zuvor die Interpretationen des Weiblichen noch vorwiegend zwischen ›femme fatale‹ und ›femme fragile‹ bewegt hatten, gab Modersohn-Becker dem weiblichen Akt eine neue inhaltliche Dimension: den Ausdruck des Natürlichen und Elementaren. Mit den attributiven Beigaben von Blüten und Früchten und einer archaisch anmutenden Gebärdensprache zeugen sie von einem Körperverständnis, dem eine gänzlich neue Auffassung des Nackten zugrunde liegt. Mit diesen Hauptwerken überschreitet die Worpsweder Malerin die Grenzen der bis zu diesem Zeitpunkt üblichen Einbindung des Nackten in die Malerei auf radikale Weise – sie markieren einen bedeutenden Beitrag zur Darstellung des Aktes in der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts.⁹ Dies gilt vor allem für Modersohn-Beckers geradezu revolutionäre Selbstbildnisse im Halb- und Ganzakt, die hier untersucht werden sollen. Diese Gemälde sind die ersten Beispiele der Bildgattung im 20. Jahrhundert: Noch vor Richard Gerstl (1908) und Egon Schiele (1910) hatte sie bereits 1906 in einem nahezu lebensgroßen Gemälde eine Selbstinszenierung im Ganzakt vorgenommen und sich damit einem zu diesem Zeitpunkt noch kaum bekannten und durchaus brisanten Bildthema zugewandt. Paula Modersohn-Becker war nicht nur die erste Frau,

9 Die mannigfachen künstlerischen Einflußfaktoren, die im Werk Paula Modersohn-Beckers zur Wirkung kamen, wurden hinsichtlich Ikonographie und Formenrepertoire bereits in einer Reihe von Veröffentlichungen untersucht. Dabei legten die Ausstellungen zum hundertsten Geburtstag der Künstlerin im Jahre 1976 in Bremen und Wuppertal die Grundlage; siehe Ausst. Kat. Bremen 1976. Die wesentlichen monographischen Veröffentlichungen sind: Busch, Modersohn-Becker; Murken-Altrogge, Modersohn-Becker 1980; Perry, Modersohn-Becker und Uhde-Stahl, Modersohn-Becker 1989 und dies., Modersohn-Becker 1991. Eine vollständige Bibliographie kann hier aufgrund einer immensen Flut von Aufsätzen und Publikationen von nur marginalem Erkenntniswert nicht vorgelegt werden, es sei jedoch auf die bis zum Jahre 1979 nahezu vollständige Bibliographie in der Veröffentlichung der Briefe und Tagebücher der Künstlerin verwiesen (Modersohn-Becker, Briefe) sowie auf das 1998 publizierte Werkverzeichnis der Gemälde. Wie andere nach Abschluß dieser Dissertation veröffentlichte Titel konnte das Werkverzeichnis hier keine Berücksichtigung finden, es sei aber der Vollständigkeit halber erwähnt.

die sich selbst nackt porträtierte, sondern sie war maßgeblich daran beteiligt, einem Sujet zu Ansehen zu verhelfen, das auch aus der Hand männlicher Künstler bis zu diesem Zeitpunkt als eine Rarität in der Geschichte der Kunst gilt.

Was Paula Modersohn-Becker zu dem überaus innovativen Schritt veranlaßte, eine bildliche Inszenierung ihres eigenen nackten Leibes vorzunehmen, ist bislang ungeklärt.¹⁰ Zwar entstanden vor allem in den 1980er Jahren einige profunde Analysen zu den späten Akten und Selbstakten der Künstlerin,¹¹ ihnen liegt jedoch in erster Linie der Versuch zugrunde, die Bildauffassungen anhand gängiger kunst-immanenter Vorgehensweisen zu entschlüsseln, indem Attribute, Gebärdensprache und Komposition auf ihre ikonographische Herkunft und symbolische Ausdruckskraft untersucht wurden. Dem Phänomen der Nacktheit selbst als Bildzeichen wurde in den Untersuchungen ein bestenfalls untergeordneter Platz gewidmet. Zu selbstverständlich, so scheint es, war die Darstellung des Aktes als Bestandteil und Aufgabe der Kunst, als daß man einer neuen Dimension der Nacktheit explizit nachforschte.

Dieser an traditionellen kunsthistorischen Methoden ausgerichtete Zugriff auf die Aktdarstellungen der Künstlerin bleibt aber im Hinblick auf die hier vertretene Fragestellung von nur begrenzter Aussagekraft, da er weder den Blick auf die Besonderheit in der Auffassung des nackten Körpers noch die Genese des Selbstaktes im Werk klären konnte. Wie aber war es möglich, daß Modersohn-Becker der Aktdarstellung des beginnenden 20. Jahrhunderts so entscheidend neue Formulierungen geben konnte? Wo lagen die Quellen für ihr innovatives Aktverständnis, das mit dem

-
- 10 Günter Busch wurde das ›Problem Selbstakt‹ im Falle Modersohn-Beckers gar nicht erst zum Problem. Er schrieb über die späten Gemälde der Künstlerin: »In paradoxer Spannung verbinden sie unmittelbare, personale Nähe, Ähnlichkeit und sprechende Lebendigkeit im Ausdruck [...] mit einer äußeren, maskenhaften Entrückung ins Überindividuelle, allen Menschen Gemeine, die jeden Beschauer im Angesicht des Todes auf Distanz verweist. Eben dies aber suchte und fand die Künstlerin in ihren Menschenbildern – in ihren Selbstbildnissen zumal. Daß sie bei solchem Bestreben in äußerster Konsequenz zum Akt-Selbstbildnis gelangte, ist verständlich: das nackte Ich als Verkörperung menschlicher Wahrheit gewinnt damit den Charakter des Exemplarischen über alles Personale hinaus. Was Albrecht Dürer in seiner berühmten Zeichnung in Weimar zuerst gewagt hatte, was Victor Emil Janssen in seinem Hamburger Bild kaum weniger kühn wiederholte, was Lovis Corinth in gewissen ›Rollenselbstbildnissen‹ als Bacchant oder Bohemien mehrmals paraphrasiert hat – Paula Modersohn-Becker hat es als erste und bisher einzige Frau im Sinnbild gestaltet: sich selbst als Kreatur«; Busch, Modersohn-Becker S. 48.
- 11 Renate Berger veröffentlichte 1982 Forschungsergebnisse ihrer Dissertation; siehe Berger, Malerinnen S. 274 – 290. Ellen Spickernagel betrachtete Mutter-Kind-Darstellungen und berücksichtigte auch späte Akte; siehe Spickernagel, Modersohn-Becker. Auch Gisela Götte legte einige neue Erkenntnisse zu den späten Akten Paula Modersohn-Beckers vor, die in mehreren Veröffentlichungen der letzten Jahre Aufnahme fanden: Götte, Nabis S. 13 – 20; dies., Modersohn-Becker 1987, S. 128 – 131; dies., Liegende; dies., Modersohn-Becker 1989 und dies., Selbstbildnisse. Außerdem sei verwiesen auf Brahm, Modersohn-Becker.

nackten Selbstporträt ein neues und für das 20. Jahrhundert wesentliches Thema der Aktdarstellung hervorbringen konnte?

Um der Lösung dieser Fragen näherzukommen, bedarf es eines neuen Ansatzes. Dieser liegt in der umfassenden Einbeziehung eines bislang von der Forschung unberücksichtigten Aspektes im Hinblick auf die Künstlerin: ihre Auseinandersetzung mit einem veränderten Körperbewußtsein, wie es um 1900 als Reaktion auf eine krankmachende Industriegesellschaft und die Körperfeindlichkeit der Wilhelminischen Gesellschaft entstanden war. Paula Modersohn-Becker zählte um die Jahrhundertwende zu den ersten Protagonisten einer praktizierten Nacktkultur, die unter dem Zeichen der Lebensreform das Körpererlebnis im Nacktsein neu entdeckten. Schriftliche Aussagen der Wörpswederin belegen, daß sie bei Licht- und Luftbad, Freiluftgymnastik und rituell zelebrierten Nackttänzen einen unmittelbaren Zugang zu ihrem Körpererleben und einem damit verbundenen neuen Subjektverständnis entwickelte.

In der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Paula Modersohn-Becker wurden diese Fakten zwar nicht völlig übergangen, kamen aber als Motivation für ihr malarisches Œuvre bislang nicht in Betracht.¹² Sie wurden bestenfalls in einem biographischen Kontext als Bestrebungen erwähnt, »sich von den überkommenen Tabus zu befreien«¹³ oder marginalisiert als »harmlose[n] ›Kühnheiten‹ einer frühen ›Freikörperkultur‹, wie sie zum eher komischen Bilde der Zeit gehörte ...«¹⁴. Die Nacktkultur des frühen 20. Jahrhunderts war jedoch noch keine reine Freizeitbewegung, sondern hatte sich in Reaktion auf die vehemente Körper- und Sexualfeindlichkeit des frühen Wilhelminischen Zeitalters zu einer umfassenden Reformbewegung mit einer Vielzahl von ideologischen Implikationen und einem kulturrevolutionären Impetus entwickelt.¹⁵ Allein der universale lebensreformerische Charakter dieser Wiederentdeckung des Körpers bietet Anlaß genug, darin eine nicht zu unterschätzende Inspirationsquelle für Modersohn-Beckers Auffassung des Nackten zu sehen, die als Motivation für ihre Selbstinszenierung durchaus in Frage kommt.

Mit ihrer weitgehenden Ausgrenzung körperspezifischer und lebensreformerischer Aspekte bildet die Auseinandersetzung um Paula Modersohn-Becker keine Aus-

12 Zwar weisen sowohl Gisela Götte als auch Maria Linsmann im Zusammenhang mit den Selbstakten Modersohn-Beckers darauf hin, daß die Künstlerin Anhängerin der Freikörperkultur war, gehen jedoch nicht ausführlicher auf dieses Thema ein; siehe Götte, Nabis S. 22, Anm. 32 und Linsmann, Modersohn-Becker S. 107.

13 Reinken, Modersohn-Becker S. 19.

14 Busch, Modersohn-Becker S. 55.

nahme: In der gesamten Kunstgeschichtsschreibung – und nicht nur dort¹⁶ – führte das Phänomen Nacktkultur als ernstzunehmender wissenschaftlicher Gegenstand lange Zeit ein Schattendasein. Diese Ignorierung kulturhistorischer Aspekte des Nackten ist symptomatisch für eine kunstwissenschaftliche Forschung, die den Akt als Gegenstand ihres Interesses zumeist ausschließlich nach künstlerischer Herkunft, Entwicklung und symbolisch-allegorischen Implikationen untersuchte und damit Nacktheit als Folie abstrakt-allgemeingültiger Ideale jenseits ihrer realhistorischen Präsenz betrachtete.

Möglicherweise ist es dem umfassenden Wandel im alltäglichen Umgang mit dem nackten Körper zu verdanken, wie er sich seit der Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts sukzessive entfaltete, daß sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Nacktheit inzwischen eine Modifikation abzeichnet. Sie beschreibt ihren Gegenstand zunehmend unter neuen Prämissen und nimmt das Nackte nicht mehr als ein über alle sozialen Differenzierungen erhabenes Ideal wahr, sondern vielmehr als ein wandelbares Phänomen innerhalb gesamt-gesellschaftlicher Kategorien.¹⁷ Von essentiellen Veränderungen dieser Art blieb die Kunstwissenschaft nicht unberührt: Auch hier zeichnet sich zunehmend eine Kritik an der rein kunst-immanenten Methode zugunsten einer stärkeren Berücksichtigung der kulturhistorischen Dimensionen der Nacktheit ab: »Kulturhistoriker wie auch Kulturhistorikerinnen müssen –«, betonte Detlef Hoffmann 1989, »haben sie es (beruflich) mit dem nackten

15 Es ist bemerkenswert, daß in der Literatur zu Modersohn-Becker fast ausnahmslos von ›Freikörperkultur‹ die Rede ist. Möglicherweise liegt diesem sprachlichen Ausdruck eine falsche Vorstellung über Stellenwert und Ausprägung der frühen Nacktkulturbestrebungen zugrunde, die eine Verharmlosung und Marginalisierung nahelegt. Der Begriff ›Freikörperkultur‹ ist geeignet, den Blick auf die Körperkulturbestrebungen der Jahrhundertwende insofern zu verfälschen, als er bereits rein sprachlich den Gedanken an eine Freizeitbewegung nahelegt, wie sie im fortschreitenden 20. Jahrhundert betrieben wurde. ›Freikörperkultur‹ wird zwar als Oberbegriff für sämtliche Facetten verwendet, wurde aber erst nach dem Ersten Weltkrieg geprägt. Historisch genau sind daher im Zusammenhang mit dem Beginn der Bestrebungen um die Jahrhundertwende allein die Begriffe ›Nacktkultur‹ und ›Nudismus‹; siehe Krabbe, Lebensreform S. 95 und König, Nacktheit S. 145 und S. 351/352, Anm. 3.

16 So betonte Giselher Spitzer noch 1983: »... im Bewußtsein der meisten Zeitgenossen ist ›FKK‹ und ›Lichtbewegung‹ immer als ein Randphänomen verstanden worden, als ein nicht ganz ernstzunehmender Körperkult von Außenseitern«; Spitzer, Naturismus. Und selbst Wolfgang Krabbe, der 1974 eine philosophische Dissertation zum Thema »Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform« vorlegte, glaubte die Auswahl seiner schriftlichen Quellen aus dem Umfeld lebensreformerischen Gedankenguts rechtfertigen zu müssen: »Unter der Perspektive einer ideologiefreien, d. h. gegenstandsorientierten Wissenschaftstheorie, deren Intentionen auf wertfreie und damit interpersonal gültige Aussagen hinauslaufen, wurde aus einem Quellenreservoir geschöpft, das geschichtsästhetischer Eigenschaften größtenteils entbehrt«. Allerdings darf der ›Wert eines historischen Verfahrens nicht nach dem geistigen Rang der zu Grunde liegenden Quellen bemessen‹ werden, sondern allein nach der ›Erkenntnisqualität der Zeugnisse‹, nach ›Methode, Zielsetzung und Erfolg des jeweiligen Arbeitsgangs‹; Krabbe, Lebensreform S. 11.

Körper zu tun – danach fragen, wie in der jeweiligen Zeit am jeweiligen Ort mit dem Körper oder (was etwas anderes sein kann) mit dem Bild davon verfahren wurde.«¹⁸

Parallel zu der Forderung nach einem erweiterten methodischen Repertoire im Rahmen der kunstgeschichtlichen Untersuchung von Aktdarstellungen lassen sich auch vereinzelte Tendenzen zur Berücksichtigung von Lebensreform und Körperkultur in den Reflexen auf die bildende Kunst beobachten:¹⁹ Birgit Sonna etwa machte die Reformbewegung in ihrer Dissertation zum Ausgangspunkt der Analyse von Oskar Schlemmers Werk. Sie konnte belegen, daß die Ästhetik der Körperkultur mit ihren Paradigmen eines neu geformten, von moralischen und körperlichen Einengungen befreiten Leibes das Menschenbild des Künstlers über rein motivische Entlehnungen hinaus entscheidend geformt und beeinflußt hatte.²⁰ Wo ausgewählte Aspekte des Nackten im Leben zur Grundlage einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung wie dieser erhoben werden, tritt das klassische Instrumentarium kunsthistorischer Forschung zugunsten eines methodischen Vorgehens zurück, das interdisziplinären Charakter trägt und in diesem Falle die allgemeine Kultur-, Sitten- und Sozialgeschichte dabei ebenso berücksichtigt wie ausgewählte Aspekte der Sport- und Tanzgeschichte.

17 Auch in der soziologischen Forschung rückte die Nacktheit in den Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Untersuchung: Oliver König begab sich mit seiner Dissertation unter dem Titel »Nacktheit. Soziale Normierung und Moral« in die Auseinandersetzung mit einem bis dahin von der Soziologie so gut wie nicht beachteten Gegenstand. Er ging davon aus, »daß Nacktheit trotz ihrer ›Randposition‹ den gleichen sozialen Differenzierungen unterworfen ist wie die Bekleidung. [...] Die Randposition bedeutet [...] nicht, daß sie außerhalb des sozialen Systems steht und dort eine eigene Welt von Regeln für sich beanspruchen könnte (Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Tiernatur usw.)«; siehe König, Nacktheit; S. 11 (Zit.) und S. 30.

18 Hoffmann, Mensch S. 22. Ein Verlassen der engen, fach-immanenten Perspektive der Kunstgeschichte bestimmte eine Tagung zum Thema des nackten Menschen, die im November 1988 von der »Evangelischen Akademie Loccum« veranstaltet wurde. Sie zeichnete sich dadurch aus, daß sie auch fachfremden Ansätzen mit soziologischen, theologischen und psychoanalytischen Fragestellungen großen Raum gab und damit »über den fachlichen Tellerrand« hinausschaute – so formuliert im Editorial der Kritischen Berichte, die in einem thematisch orientierten Heft mit dem Titel »Der nackte Mensch« die Tagungsbeiträge abdruckte; siehe Kritische Berichte; S. 3 (Zit.).

19 Nur wo Künstler selbst sich dezidiert als lebensreformerisch engagiert verstanden hatten, rückten bislang Nacktkultur und Lebensreform im Kontext der bildenden Kunst ins Blickfeld. Es ist symptomatisch, daß Künstler wie Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) und sein Schüler Hugo Höppener (1868 – 1948) – bekannt geworden unter dem Namen Fidus – vor allem in Publikationen besprochen wurden, die sich mit dem Phänomen der Lebensreform selbst auseinandersetzten; siehe Krabbe, Lebensreform, Kap. »Die Kunst der Lebensreform« S. 105 – 108 und Spitzer, Naturismus, Kap. »Diefenbach« und »Fidus« S. 29 – 41. Umfassende monographische Untersuchungen wie die von Frecot/Geist/Kerbs, Fidus und diejenige von Jost Hermand, Fidus bilden dabei die Ausnahme.

20 Siehe Sonna, Schlemmer. Sie unterscheidet sich damit wesentlich von früheren Annäherungen an das Thema: Ilona Petzold beispielsweise legte 1983 in Halle eine Dissertation mit dem Titel »Körperkultur und Sport in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts« vor, bei der sie sich jedoch auf eine rein motivgeschichtliche Untersuchung von Sportdarstellungen beschränkte; siehe Petzold, Körperkultur.

Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit legt die Biographie Paula Modersohn-Beckers ein derartiges Vorgehen nahe. An ihrem Beispiel aber – so die hier vertretene These – werden Symptome virulent, die sich möglicherweise als konstitutiv für den Wandel der Aktauffassung in der Kunst um 1900 erweisen. Dabei geht es nicht um konkrete motivische Entlehnungen aus Sport oder Körperkult – es geht vielmehr um den Nachweis, daß eine Ausrichtung der Künstler an den Manifestationen des Nackten im Leben zu diesem Zeitpunkt die Funktion des traditionellen Modellstudiums akademischer Herkunft weitgehend ablöste. Denn es ist bezeichnend für das frühe 20. Jahrhundert, daß die Künstler sich nicht nur von den akademischen Traditionen abwandten, sondern auch bei den Befreiungsversuchen von moralischen und körperlichen Zwängen in vorderster Front anzutreffen sind.

In ihrer Absage an ein Modellstudium akademischer Provenienz, das sie als größten Antipoden zum lebendigen Leben empfanden, zeichnet sich eine grundlegende ästhetische Wende ab. Denn als letzte und höchste Stufe des akademischen Curriculums hatte das Aktstudium bis weit ins 19. Jahrhundert nicht nur den Zweck zeichnerischer Ausbildung verfolgt, sondern war mit dem Einstudieren literarischer und historischer Posen bei weitem über die Vermittlung rein formaler und technischer Methoden hinausgegangen. Das sogenannte Studium nach dem Leben war in eine konsequente hierarchische Stufenfolge integriert, die unweglos zur malerischen Umsetzung führte und für die Einbindung der nackten menschlichen Figur in die Historienmalerei einen erheblichen Stellenwert einnahm. Was also bis dahin als unabdingbare Voraussetzung für die Darstellung des Nackten gegolten hatte, wurde von einer jungen avantgardistischen Künstlergeneration zum Inbegriff einer veralteten und überkommenen Kunstauffassung erklärt.

Es ist kein Zufall, daß etwa die Maler der Brücke in ihrem 1906 programmatisch formulierten Anspruch, unmittelbar und unverfälscht das wiederzugeben, was sie zum Schaffen drängte,²¹ beim traditionellen Aktstudium ansetzten. Sie lehnten es mit Vehemenz ab, sich dieser akademischen Ausbildungsstufe zu unterziehen, während sie gleichzeitig mit den Aufenthalten an den Moritzburger Seen die ästhetischen Qualitäten des bewegten unbedeckten Körpers im Einklang mit der Natur und mit dem anderen Geschlecht entdeckten. Von dem befreiten Leib als Symbol eines neuen Lebensideals, das den jahrhundertalten, verstaubten »Muff« akademischer Doktrin

21 Aus dem 1906 von Ernst Ludwig Kirchner in Holz geschnittenen Programm der Künstlergruppe Brücke; siehe Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 50.

abschüttelte, versprachen sie sich ebenso wie andere Künstler ihrer Zeit das kreative Potential für eine innovative Kunst des Nackten.

Aber nicht nur die Künstler selbst, sondern auch die Propagandisten und Vertreter der Lebensreformbewegung verstanden ihre programmatischen Bemühungen um die gesellschaftliche Etablierung einer Nacktkultur zum Vorteile der Kunst. Es gilt daher, auch die kulturhistorischen Prämissen zu untersuchen, die für die Wiederkehr des Nackten im Leben zu diesem Zeitpunkt wirksam wurden.²² Das reformerische Gedankengut der Nackt- und Körperkultur rückt dabei ebenso ins Blickfeld wie die konkreten praktischen Aktivitäten zur Rückführung des Nackten in eine zeitgenössische Gesellschaft, die den menschlichen Körper bis dahin mit einem fast vollständigen Nackttabu belegt hatte.

Ließe sich nachweisen, daß die Verflechtungen der bildenden Kunst mit dem umfassenden kulturhistorischen Wandel des Körperbewußtseins bereits in der geistesgeschichtlichen Disposition der Epoche selbst angelegt sind, würde das hier gewählte methodische Vorgehen nicht nur als Schlüssel zum Verständnis von Paula Modersohn-Beckers Selbstakten in Betracht kommen: Möglicherweise könnte es auch bislang unbeachtete Aspekte im Schaffen anderer Künstler der Zeit offenlegen – auch da, wo die Werke selbst keine konkreten motivischen Anklänge an den Nackt- oder Körperkult erkennen lassen.

22 Janos Frecots Aussage aus dem Jahre 1976: »Die Lebensreformbewegung gehört zu den am wenigsten erforschten psycho-sozialen Phänomenen der jüngsten Vergangenheit« (Frecot, Lebensreformbewegung S. 138), läßt sich angesichts einer Reihe von neueren Publikationen zum Thema Nacktkultur und Lebensreform so nicht mehr aufrecht erhalten, die aus verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen vorgelegt wurden; siehe Krabbe, Lebensreform; Spitzer, Naturismus; Andritzky/Rautenberg, Nackt; König, Nacktheit; Duerr, Nacktheit und Ziegler, Nackt.