

Forord

Arbeidet med denne avhandlingen har både vært krevende og spennende. Drivkraften har hele veien vært en utømmelig interesse og nysgjerrighet for Paula Modersohn-Becker og hennes billedverden.

Jeg hadde stor glede av den unike muligheten til å assistere ved Bremer Kunsthalle våren 2006. En omfattende utstilling er i anmarsj for å feire kunstnerens 100 års dødsdag høsten 2007, og det har vært mitt privilegium å få ta del i dette fantastiske prosjektet. Jeg ble meget varmt tatt imot ved museet av alle ansatte og av Bremens engasjerte kunstmiljø. Jeg fikk gleden av å oppleve en rekke interessante tilstelninger både i og utenfor museet. I den anledning vil eg takke direktør ved museet, Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, og alle ansatte. En ekstra stor takk til Dr. Anne Buschhoff som står ansvarlig for den kommende utstillingen og som inviterte meg til å komme til museet. Hun delte sitt kontor, sin erfaring og tid med meg, viste en enorm tillitt, inkluderte meg i alle oppgaver og gjøremål og lot meg komme med egne forslag og vinklinger til den kommende utstillingen. Gjennom henne fikk jeg under denne tiden et enestående innblikk i museums- og utstillingsarbeid. I løpet av oppholdet fikk jeg også gleden av å ledsage Dr. Buschhoff til Berlin for noen få, intense forskningsdager ved byens mest sentrale arkiver og museer. En stor takk vil jeg også rette til en av de største kjennerne på området, Herr Wolfgang Werner, som med største gjestfrihet og interesse innbød til minneverdige møter i hans *Kunsthandel* i Bremen.

Jeg vil ellers særlig takke Hans Martin F. Flaatten og Erik Nilsen for innsatsen med korrekturlesing og inspirerende samtaler om oppgaven. Jeg skylder Georg Wucher en stor takk for støtte og hjelp blant annet med å samle inn vanskelig tilgjengelig tysk litteratur. Jeg vil også takke hans familie i de tyske Alpene hvor jeg bodde under deler av oppgaveskrivingen. Jeg vil rette en takk til min beste studievenninne Irena Jovic for oppmuntring og god hjelp med illustrasjonene. En takk også til veileder Erik Mørstad for gode råd, boktips og gjennomlesning.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke mine nærmeste: min kjære familie, gode venner og mest av alle samboer Erik Nilsen for tålmodighet, forståelse og støtte under en krevende prosess.

Innholdsfortegnelse

FORORD	0
INNHOLDSFORTEGNELSE	1
INNLEDNING	3
KAPITTEL: 1 HISTORIKK OG FORSKNINGSHISTORIE	5
1.1 Bakgrunn for prosjektet.....	5
1.1.2 Kunstnerisk bakgrunn	6
1.1.2 Arven etter Paula Modersohn-Becker	9
1.2 Eksisterende forskningslitteratur på området	10
1.3 Presentasjon av prosjektet	14
KAPITTEL: 2 DET MODERNE STILLEBENET OG PAULA MODERSOHN-BECKER	17
2.1 Å tolke det moderne stillebenet	17
2.2 Perspektiv for tolkningen av Paula Modersohn-Beckers stilleben.....	20
2.3 Hvorfor maler Paula Modersohn-Becker stilleben?	24
KAPITTEL: 3 DEN STILISTISKE UTVIKLINGEN – KUNSTNERISKE REFERANSER OG EGENART	30
3.1 Produksjon under og etter den første pariserreisen med referanser til den eldre tradisjonen og impresjonismen.....	30
3.2 Worpswede - Paris, perioden 1901-1904. Eksperimentering innen genren.....	35
3.3 Stillebene fra 1905 – et nytt moderne formuttrykk	37
3.3.1 Paula Modersohn-Becker og Paul Cézanne	39
3.3.2 Møtet med Paul Gauguin	44
3.4 Stilleben med keramikkrukke; en serie stilleben. Kunstnerisk utvikling og selvstendighet	47
3.4.1 Krukkestillebene under det siste pariseroppholdet.....	49
3.5 Vincent van Gogh – strøk og motiv	54
3.6 Oppsummering – den stilistiske utviklingen	57
KAPITTEL: 4 EN TOLKNING AV STILLEBENENE	61
4.1 Stillebenet som biografisk emblem – kunstnerens private rom.....	62
4.2 To roser – to muligheter	65
4.3 Det symbolske programmet i krukkeserien og (halv)aktene	67

4.4 Blomstenes språk – Paula Modersohn-Becker siste stilleben.....	75
KAPITTEL: 5 GENREHYBRIDENE	78
5.1 Motiv og innhold.....	78
5.2 Et særegent prosjekt?	84
KAPITTEL: 6 HVORFOR ER PAULA MODERSOHN-BECKER ANNERLEDES – EN OPPSUMMERING.....	88
APPENDIKS.....	93
Kort biografisk oversikt og en gjennomgang av utstillingsbesøkene	93
LITTERATUR- OG KILDEFORTEGNELSE.....	97
Litteratur	97
Brev og dagbøker.....	104
Tidsskriftartikler	104

Innledning

Es brennt in mir ein verlangen, in Einfachheit
gross zu werden.¹

(Paula Modersohn-Becker, 1903)

Paula Modersohn-Beckers (1876-1907) leverte i løpet av sin korte karriere et egenartet bidrag til den tidlige europeiske modernismen, og har i dag – som én av få kvinnelige kunstnere – sin faste plass som en del av *Jahrhundertwende* i tysk kunsthistorie. I et internasjonalt perspektiv er derimot kjennskapen til henne mer varierende. Dette henger blant annet sammen med at hennes kunst vanskelig lar seg plassere i henhold til tidens kunstneriske trender. Modersohn-Becker blir i oversiktsverk ofte nevnt i sammenheng med de tyske ekspresjonistene, men hennes kunst er nærmere beslektet med de franske postimpresjonistene², også tidsmessig. De tyske ekspresjonistiske grupperingene (*Die Brücke*, *Der blaue Reiter*) ble først dannet i tiden under, og etter hennes siste leveår.

I årene omkring århundreskiftet 1900 fikk fransk avantgardistisk kunst sakte men sikkert innpass i det tyske kunstmiljøet. Modersohn-Becker var av de første tyske kunstnerne som omfavnet den ”nye” kunsten og tok i bruk et modernistisk vokabular. Med tanke på stillebene fant hun sin viktigste inspirasjonskilde i Paul Cézanne, som på det tidspunktet ennå ble betraktet med stor grad av skepsis i Tyskland.³

Modersohn-Becker kan i flere henseender betraktes som pioner, i dialogen med fransk avantgarde, men også i genrevalg. Fra andre halvdel av 1800-tallet blir stillebenet et ledemotiv i

¹ Modersohn-Becker, dagboknotater april 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, red. av Günter Busch og Lisotte von Reinken (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979), 359.

² Når jeg i denne oppgaven snakker om postimpresjonistene er det i et stilistisk perspektiv. Betegnelsen er vid og diffus. Postimpresjonistene har imidlertid til felles at de befinner seg senere tidsmessig, og stilmessig avviker fra impresjonistene. Retningen defineres gjerne som avantgarden i Frankrike 1800-tallets to siste decenni. Det er utifra denne forståelsen begrepet vil bli anvendt i denne avhandlingen. For et mer nyansert bilde av bevegelsens opprinnelse og vesen, se Belinda Thomson, *The post-impressionists* (Oxford: Phaidon, 1983); Marit Werenskiold, *The concept of expressionism: Origin and metamorphoses* (Oslo, Universitetsforlaget, 1984); John House og MaryAnne Stevens, red., *Post-impressionism* (Royal Academy of Arts, London, 1979-80). Sistnevnte definerer i høyere grad bevegelsen som en internasjonal begivenhet. Modersohn-Becker blir i den sammenheng nevnt som en sentral representant for den tyske fløyen.

³ De tyske samlerne var av de første til å adoptere den franske impresjonismen, men de var skeptiske til de ledende franske malere innen postimpresjonismen. Skepsisen ovenfor fransk moderne kunst gjenspeiler nasjonenes forhold til egen kunstnerisk tradisjon, som var langt mer tradisjonell enn den franske.

utviklingen av den moderne kunsten og Modersohn-Becker blir den første i sin krets til å ta opp igjen motivet. Hun maler sitt første stilleben ved inngangen til et nytt århundre. På den symbolske datoen nyttårsaften 1900, tar hun turen fra tilholdsstedet i den lille kunstnerkolonien i Worpswede til Frankrikes hovedstad, og det er sannsynligvis her interessen for genren vekkes. Ved siden av figurbilder og landskapsmotivet blir stillebenet nå et hovedmotiv for kunstneren. Modersohn-Becker reiser gjentatte ganger til Paris, men vender alltid tilbake til kunstnerkolonien. I spenningsfeltet mellom Worpswedens ensomme myrlandskap og den aksjonære Pariserkunsten – i krysningspunktet mellom tradisjonalt og modernitet – utkrystalliserer Modersohn-Becker sitt særegne uttrykk.

Stillebenet står tilbake som et av de viktigste forskningsfeltene for hennes håndverk; for utarbeidelsen av spesielle tekniske og formale løsninger, og i utviklingen av hennes høyst personlige symbolikk. Gjennom intense studier gir hun de enkle tingene en verdighet, tetthet og tilstedeværelse som man sjelden har sett før eller etter henne. I kunstnerens to siste leveår utvikler hun også en annen motivkrets som er relevant i et stillebenperspektiv: en serie malerier som minner om stilleben i komposisjon og motiv, men hvor menneskeskikkelser danner bildets hovedaktører. Til tross for at man kan relatere disse bildene til en generell tendens blant tidens kunstnere til mindre konsentrasjon om genretilhørighet, er dette motivprosjektet spesielt for kunstneren.

Kapittel: 1 Historikk og forskningshistorie

1.1 Bakgrunn for prosjektet

Kunstnere som av en eller annen grunn anses for interessante eller viktige i kunsthistorisk sammenheng, blir gjerne behandlet grundig både empirisk, og i henhold til forskjellige kunstteoretiske vinklinger. I forskningen omkring sentrale og toneangivende kunstnere, har også unntaksvis stillebenet fått oppmerksomhet, til tross for at motivet etter barokken rent generelt har påkalt liten interesse i forskningssammenheng. Da tenker jeg særlig på tematikkens symbolske nivå. Blant postimpresjonistene, er Vincent van Gogh og Paul Cézanne gode eksempler på stillebenmalere som har blitt møtt med stor interesse fra forskningen, også med tanke på bildenes mer eller mindre tydelige ikonografi. En utvidet behandling av bildene er med på å åpne kunstverkene og gjøre dem mer interessante, og ved å "tømme" bildene både for formal og tematisk informasjon har man mulighet til nærme seg essensen av kunstneren og hans verk. I et stilhistorisk perspektiv tilhørte også Paula Modersohn-Becker denne kretsen av kunstnere, og var en av samtidens mest ivrige stillebenmalere. På lik linje med van Gogh og Cézanne var hun med å forandre stillebengenren. Hennes stilleben har imidlertid av ulike grunner ikke blitt studert med en slik interesse og grad av grundighet som man opplever i henhold til de to nevnte kunstnere.

I den eksisterende forskningen har stillebenene blitt behandlet ensidig formalt med vekt kunstnerens dialog med fransk postimpresjonisme. Dette til tross for at hun etter min mening utfører mange av sine mest interessante og egenartede prosjekter innen denne genren. Modersohn-Becker var som det innledningsvis ble antydnet en av de første i den tyske kretsen til å begynne å arbeide med stillebenet. Det ble hennes arena, og det vil være interessant å se litt nærmere på hva som førte til at hun tok et atypisk valg. Hun utviklet etterhvert et sterkt forhold til stillebenmotivet og hadde en særegen følsomhet ovenfor ting og vekster noe som avspeiles i hennes intime og intense studier av dem. Gjennom betoning og manipulering av formene forvandler hun de trivielle tingene til narrative elementer, og bildene inviterer etter mitt skjønn til en innholdsanalyse.

Modersohn-Becker befattet seg ikke bare med stillebenmotivet i isolert form, flere av stillebenmomentene utgjør også sentrale delmotiver i nesten samtlige av hennes sene figurkomposisjoner og ikke minst i de genreoverskridende blandingsmotivene som jeg har valgt å

kalle ”genrehybrider”⁴. I alle disse motivene opplever man den samme stille monumentale kraften og tettheten.

1.1.2 Kunstnerisk bakgrunn

Innerhalb dieser vielfältigen, sowohl zurückblickenden als auch vorwärtsdrängenden Richtungen steht Paula Modersohn-Becker als eine singuläre Figur...⁵
(Christa Murken-Altrogge, 1980)

Paula Becker⁶ ble født 8. februar 1876 i den østtyske byen Dresden-Friedrichstadt som det tredje barnet i en søskenflokk som etterhvert vokste til syv. Hennes far, Carl Woldemar Becker, jobbet som ingeniør ved jernbanen i byen og moren Mathilde Becker kom fra en adelsfamilie i Lübeck ved navn Bültzingslöwen. Familien flyttet etter hvert til Bremen. Paula Becker vokste opp i et liberalkonservativt hjem i omgang med musikk, kunst og litteratur. Det var trangt økonomisk, men som utgiverne av kunstnerens dagbøker og brever, Günter Busch og Liselotte von Reinken, sier: ”...standen die Beckers immer über die Misere des Alltags, um immer wieder dem Höheren, Schöneren zuzuwenden...”⁷. Modersohn-Beckers forkjærlighet for vakre og spesielle gjenstander og vekster, kan nok på mange måter føres tilbake til barndomshjemmet og foreldrenes estetisk sans og kulturelle interesse.

Becker begynte tidlig sin kunstneriske utdannelse. I 1892 besøkte hun et syv måneders tegnekurs i London, og fra 1896 til 1898 var hun elev ved den kjente kunstskolen for kvinner, *Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin*⁸, hvor blant andre også Käthe Kollwitz gikk i sin tid.⁹ Det er imidlertid først etter møtet med kunsterkolonien i myrlandskapene utenfor Teufelsmoor, ikke langt fra foreldrehjemmet, at hennes uttrykk begynner å ta form.¹⁰

⁴ Motiver med tilhørighet både i figurmotivet og stillebengenren. For en nærmere beskrivelse av denne motivkretsen, se kap. 5.

⁵ Christa Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker: Leben und Werk* (Köln: DuMont, 1980), 40.

⁶ Paula Modersohn-Beckers pikenavn var Paula Becker. I denne biografiske oversikten vil jeg bruke pikenavnet når det er snakk om tiden før ekteskapet med Modersohn. I resten av oppgaven vil jeg ikke ta hensyn til dette, men bruke Modersohn-Becker konsekvent for ikke å skape unødvendig forvirring.

⁷ Busch og Reinken, innledning til *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 14.

⁸ Kunstnerisk begavede kvinner i Tyskland hadde på dette tidspunktet ennå liten, eller ingen tilgang på akademiene. Det ble derfor grunnlagt egne tilsvarende skoler for dem. Berlinerskolen er en av disse. Den ble grunnlagt i 1867 takket være kvinnelige kunstneres private initiativ. Se også *Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, utstillingskatalog (Berlinischen Galerie, Berlin, 1992); Marie-Louise Svane, *Set gjennom kroppen: bilde, ord og køn hos Käthe Kollwitz og Paula Modersohn-Becker* (København: Tiderne skifter, 1994).

⁹ Käthe Kollwitz var elev ved skolen fra 1885-86.

¹⁰ Det finnes utførlige biografier på Modersohn-Becker i nærmest alle monografier og kataloger. Se blant annet Günter Busch og Wolfgang Werner, red., *Paula Modersohn-Becker, 1876-1907: Werkverzeichnis*

Høsten 1898 flytter Paula Becker til Worpswede, 22 år gammel. Hun blir elev hos akademimaleren Fritz Mackensen og gifter seg tre år senere med malekollegaen Otto Modersohn. Bare få år i forveien hadde Modersohn, Heinrich Vogeler, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Carl Vinnen og lederskikkelsen Fritz Mackensen slått seg sammen til *Künstlervereinigung Worpswede*. Kunstsynet i kolonien blir av Werner Haftmann betegnet som naturlyrisk. I dette begrepet ligger det en vektlegging av naturen i kunsten, hvor landskapet danner det stemningsbærende element.¹¹ Friluftsmaleriet var på ingen måte spesielt for denne tyske kunstnerkolonien. Gjennom de vitenskapelige og industrielle fremskritt, og en tiltagende sosial og politisk misnøye, tok flere kunstnere veien ut i naturen. En ”*zurück zur Natur*-bevegelse” fant sted i datidens Tyskland, influert av Barbizon-skolen som ble dannet på midten av 1800-tallet.¹² Worpswedekunstnerne hadde flere grunner til å bryte ut. De var blant annet i sterk opposisjon til akademikunsten og den andres statlige kunstpolitikken til keiser Wilhelm II.

Kunstscenen i Tyskland blir spaltet i det 19. århundre. Ved siden av de tradisjonelle utstillingskanalene og akademiene, blir det dannet uavhengige kunstnerforbund – *die Sezessionen*. ”Det nye lyset” – utelyset – er det store i tiden. Kunstnerne var svært skeptiske til ateliermaleriene som ble utført i det falske innelyset. Målet var å fange den *egentlige* fargens lys og refleks. For å oppnå dette måtte kunstnerne forandre lokalfargen, eller enda bedre, løse den opp fullstendig. Worpswederne plasserer seg nær opp imot kunstsynet representert i sezessionen – heller ikke de vil male etter regler, men direkte foran naturen. Samtidig finner kunsten deres i høy grad gjenklang hos de mer konvensjonelle kunstutøvere og kjennere. I 1895 stiller de ut i *Münchener Glaspalast*, et utstillingssted for offisielt anerkjente kunstnere, der bildene blir tatt imot med begeistring. Slik sammenfatter Boulboulé worpswedernes tvetydige situasjon på kunstarenaen:

Die Worpsweder sind modern genug, um im konventionellen Kunstbetrieb Aufsehen zu erregen, und konventionell genug, um nicht vorhinein in der Sezession abgedrängt zu werden. Als gemässigte Radikale befriedigen sie bürgerlichen Kunstgeschmack, dem die akademische Malerei zunehmend hohl erscheint, der aber zugleich vor eine Modernität zurückschreckt, wie sie der französische Impressionismus und seine Nachfolger verkörpern. Dieser eigentümlichen Zwischenposition sind sich zumindest Modersohn und Overbeck schmerzlich bewusst. ”Im Glaspalast behaupten wir uns, in der Sezession würden wir es nicht!” schrieb Overbeck aus München an Modersohn.”¹³

der Gemälde (München: Hirmer Verlag, 1998), 1:54-73.

¹¹ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (München: Prestell, 1954), 119.

¹² Gerhard Wietek nevner i sin avhandling om tyske kunstnerkolonier over atten organiserte grupper som jobbet i landlige omgivelser. Worpswede er en av de mest kjente. Gerhard Wietek, *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, med bidrag av Richard Bellm (München: Thiemig, 1976).

¹³ Boulboulé og Zeiss, *Worpswede*, 49.

Modersohn-Beckers utgangspunkt er altså et kunstsyn som vender seg bort fra det konservative maleriet. Samtidig viser hennes malekollegaer lite interesse for det som skjer utenfor Worpswede. De nye internasjonale strømningene og den gryende modernismen ser ikke ut til å oppta dem særlig.¹⁴ Som kanskje den eneste i kolonien fattet Becker faren ved provinsialismen, og hun forstår tidlig at hun må ut av Worpswede for å nå sine mål: "Mein erster Abend in Worpswede (...) Ich genieße mein Leben mit jedem Atemzug und in der Ferne glüht, leuchtet Paris. Ich glaube wirklich, dass mein stillster, sehnlichster Wunsch sich verwirklichen wird. Ich wollte ihn früher gar nicht aussprechen..."¹⁵ Av hennes brever fremgår det at hun føler seg fremmed med sine kunstneriske ambisjoner blant worpswederne. Hun ønsker å være subjektiv i kunsten og er skeptisk til den form for realisme som regjerte i kunstkolonien: "Ich glaube, man müsste beim Bildermalen gar nicht so an die Natur denken (...) meine persönliche Empfindung ist die Hauptsache."¹⁶

Nyttårsaften 1899/1900 reiser Modersohn-Becker for første gang til Paris og blir værende til juni. Hun gjentar besøket tre ganger senere, i årene 1903, 1905 og 1906-07. Her møter hun et kunstsyn som minner mer om hennes eget og hun utvikler en meget kritisk innstilling til den tyske konservative holdningen til kunst. Februar 1903 skriver hun til ektemannen fra Paris:

Das merke ich überhaupt, das ist eine der Hauptsachen, die man hier in Paris lernen kann, die Impromptus (...) Weiss Du, was Du das Künstlerische in der Kunst nennst. Dieses nicht Fertigdrehen, das besitzen die Franzosen in hohem Masse (...) Wir Deutschen wir malen immer pflichtgetreu unser Bild herunter und sind zu Schwärfällig aus dem Stegreif eine kleine Farbenskizze zu machen, die oft mehr sagt als das Bild. Da machen sie hier allerliebste Sachen. Oft im kleinsten Format. (...) Nur sind solche Sachen nicht für das Publikum. Und starke künstlerische Kunsthändler haben wir wohl wenig. Aber dessen ungeachtet male ich doch. In der Zeichnung ist es dasselbe.¹⁷

Dagen etter kommer hun tilbake til dette poenget i sin dagbok:

¹⁴ Det blir i denne oppgaven ikke særlig rom for å diskutere Worpswedemalernes kunstneriske posisjon. Imidlertid er det viktig å påpeke at deres kunst ikke utelukkende blir betraktet som reaksjonær. Enkelte fremhever blant annet at de stod for en ny ekspressiv og subjektiv måte å skildre naturen på. For mer informasjon om Worpswedemalernes kunstneriske posisjon se Gill Perrys to artikler: "'The ascent to nature': Some metaphors of 'nature' in early expressionist art" i *Expressionism reassessed*, red. av Shulamith Behr, David Fanning og Douglas Jarman, 53-64 (Manchester: Manchester University Press, 1993); „Primitivism and Kulturkritik: Worpswede in the 1980s" i *Primitivism, cubism, abstraction: The early twentieth century*, red. av Charles Harrison, Francis Francina og Gill Perry, 34-43 (New Haven: Yale University Press, 1993) og Guido Boulboullé og Michael Zeiss, *Worpswede: Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes* (Köln: Dupont, 1989). Se for øvrig litteraturlisten.

¹⁵ Brev fra Modersohn-Becker til tanten Cora von Bültzingslöwen, Worpswede, 7. sep. 1898, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 135.

¹⁶ Modersohn-Becker, dagboknotater, Worpswede 1. Okt. 1902, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 328.

¹⁷ Brev fra Paula Modersohn-Becker til Otto Modersohn, Paris, feb. 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 335.

... dieses Schaffen aus dem Moment heraus, was die Franzosen in so hohen Masse besitzen. Es ist ihnen einerlei, ob es gerade ein Bild wird, was sie schaffen, und ob das Publikum sie immer versteht. Die Hauptsache ist ihnen, dass es Kunst ist. Sie schaffen, weil es sie reizt, oft im kleinsten Massstabe. (...) Dieses Gefühl wohnt der ganzen Nation inne, dieses den Nagel auf den Kopf treffen.¹⁸

Etter den første reisen til Paris utvikler hun et stadig mer komplisert forhold til hjemtraktene. Samtidig synes Worpswede å balansere henne – landsbyen mellom myrer og bjørkeskoger blir hennes trygge havn – hvor hun kan fordøye inntrykkene fra Paris. Hun vender alltid tilbake til kunstnerkolonien mellom sine pariserbesøk, ofte kanskje i mot sin egen vilje, men det er også der hun utfører mange av sine beste bilder. Det sentrale for Modersohn-Becker er muligheten til å arbeide, og det kan hun begge stedene; hun betegner derfor Paris kun som en fortsettelse på Worpswede: "...eign stetes Arbeiten und Denken an die Kunst".¹⁹ Man har i senere tid ofte valgt å nærmest se bort ifra Worpswedens betydning for kunstneren, og kun lagt vekt på hennes tette forbindelse til pariserkunsten, men det er etter min mening et feilspor. Den tyske landsbyen preger uten tvil hennes kunstneriske uttrykk. Hun hentet mesteparten av motivene fra disse omgivelsene, og det var der hun hadde muligheten til å holde modeller. Inspirasjonen derimot måtte hun hente i Paris.

1.1.2 Arven etter Paula Modersohn-Becker

To uker etter å ha født sitt første barn, datteren Mathilde, dør Paula Modersohn-Becker av hjerteinfarkt bare 31 år gammel. Det var de færreste som forstod hva hun i løpet av sin korte levetid hadde utrettet innen kunsten. Hun holdt mesteparten av sine arbeider skjult i sitt atelier i Worpswede. Günter Busch forklarer dette med at hun til å begynne med var sky og anså seg selv som en nybegynner blant "de store menn".²⁰ Etter hvert som hun utviklet seg i en annen retning enn malerkollegaene, lå nok årsaken like mye i at hun ikke fant likesinnede hun kunne diskutere sine kunstneriske ideer med. Modersohn-Becker var i egne kretser først og fremst ansett som den anerkjente kunstneren Otto Modersohns hustru, noe som blant annet fremgår av ektemannens spørsmål til en besøkende i hans atelier: "Interessiert es Sie vielleicht auch, etwas von den Versuchen meiner Frau zu sehen?"²¹

¹⁸ Modersohn-Becker, dagboknotater, Paris, 15. feb. 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 338.

¹⁹ Brev fra Paula Becker til foreldrene, Paris 3. mars 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 206.

²⁰ Busch og Reinken, innledning til *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 16.

²¹ Otto Modersohn sitert i Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 1:27.

Modersohn-Becker hadde på grunn av den avbrutte karrieren en forholdsvis liten produksjon; hennes mest produktive og selvstendige periode regnes til hennes siste to år. I sin levetid hadde hun bare to anledninger til å vise frem sine arbeider til offentligheten – begge gangene i Bremen.²² Hun solgte så å si ingen bilder mens hun levde, det er snakk om maksimum fire malerier, hvorav ett var et vennskapskjøp av poeten Rainer Maria Rilke. Modersohn-Becker var relativt lenge etter sin død en ukjent kunstner, iallefall utenfor Tyskland og Bremen.

Slik det fremkommer av sitatet ovenfor var Otto Modersohns betraktninger at hustruens kunst måtte regnes som eksperimenter; et syn som i høy grad er betegnende for den første resepsjonen av hennes kunst.²³ Store deler av Modersohn-Beckers arbeider ble ansett som uferdige skisser, og ikke fullverdige verk.²⁴ Dette kan ha bidratt til en forsinket interesse for bildene og dermed forminsket vektlegging i kunsthistorisk sammenheng.²⁵ Mest hemmende for hennes posisjon som kunstner har nok imidlertid mytedannelsen omkring hennes person vært, hvor interessen for den store mengden biografisk materiale ofte har gått på bekostning av en forståelse av hennes kunst.

1.2 Eksisterende forskningslitteratur på området

Modersohn-Becker

Grovt sett kan man dele forskningshistorien omkring Modersohn-Becker inn i tre faser. Den første epoken, fra hennes død og frem til andre verdenskrig, var preget av lunken mottakelse og heller liten interesse for hennes kunstneriske bidrag. Den første monografien ble utgitt i 1919,²⁶ men det var utgivelsen av Modersohn-Beckers brever og dagboknotater i 1917,²⁷ som skapte den

²² Det blir i enkelte utgivelser nevnt at Paula Modersohn-Becker stilte ut arbeider ved en utstilling organisert av maleskolen i Berlin i 1897. Det finnes i *Archiv Verein der Berliner Künstlerinnen* i Berlin imidlertid ikke noe dokumentasjon over hennes deltakelse ved utstillingen.

²³ Også blant de øvrige malekollegene var det en tendens til ikke å ta hennes kunst riktig på alvor. Etter en fullstendig slakt i en avisspalte i forbindelse med hennes første utstilling i Bremen, forsøkte malekollegaen Vinnen å unnskyldte Modersohn-Becker ved at hun fortsatt var en umoden kunstner. Perry, "the ascent to nature", 59.

²⁴ Det er særlig håndtegningene hennes som har lidd under en slik anskuelse, og kanskje aller minst hennes stilleben, hvor samtlige virker meget gjennomarbeidet. Modersohn-Becker var opptatt av barnekunst, og Marcel Franciscono mener å gjenkjenne denne interessen, særlig i hennes tegninger. Marcel Franciscono, „Paul Klee and Children's art" i *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism*, red. av Jonathan Fineberg, 95-119 (New Jersey: Princeton University Press, 1998), 97.

²⁵ For mer om den første resepsjonshistorien, se Uwe Schneede, "Die elende Unfähigkeit: Notizen zur Rezeption" i Schneede, *Paula Modersohn-Becker: Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe*, utstillingskatalog, 2. utg., 27-29 (Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1976).

²⁶ Gustav Pauli, *Paula Modersohn-Becker* (Leipzig: Kurt Wolff, 1919).

²⁷ Paula Modersohn-Becker, *Briefe und Tagebuchblätter*, red. av S. D. Gallwitz. 2. utg. (Bremen: Franz Leuwer, 1918). Paula Modersohn-Becker etterlot seg en mengde skriftlige materiale. Gallwitz utvalg danner grunnlaget for

første store oppmerksomheten omkring henne. Etter krigen blir hun i Tyskland kjørt frem som en foregangsskikkelse for den moderne kunsten, og i perioden frem til omkring 1960 forsøker man i større grad å sette henne inn i en kunsthistorisk sammenheng. Det er imidlertid først omkring 1970 man begynner å forske grundigere på bildene. I denne siste fasen av resepsjonshistorien kan man noe generelt si at det dannet seg to retninger: en stilhistorisk orientert fløy, og en feministisk.

Tidligere direktør ved Bremen Kunsthalle, Günter Busch, begynte å forske på Modersohn-Becker etter krigen og har bidratt med, og i, en rekke utgivelser de siste tiår av 1900-tallet. Han har vært særlig opptatt av den franske innflytelsen i hennes kunst og har i den forstand vært toneangivende for den stilhistoriske forskningen.²⁸ De feministiske forskerne trekker frem en rekke nye argumenter særlig i henhold til fortolkninger av bildene og bestrider mange av de tradisjonelle synspunkter rundt kunstneren og oeuvre. ²⁹ Det er imidlertid et begrenset utvalg av bildene som blir behandlet. I hovedsak konsentrerer de seg om mor-barn- og akt-tematikken.

For den stilistiske gjennomgangen av bildene, har jeg særlig støttet meg til to avhandlinger: Peter J. Harkes *Stilleben von Paula Modersohn-Becker* fra 1985 og Cornelia Garwers dissertasjon *Paula Modersohn-Becker: Der französische Einfluss in ihrem Werk* fra 1989.³⁰ Harkes bok er den eneste utgivelsen som tar for seg stillebenene isolert. Avhandlingen er sentrert rundt et utvalg på fire stilleben som blir utførlig analysert og forsøkt plassert i en kunsthistorisk sammenheng. I siste del av avhandlingen går han kronologisk igjennom hele stillebenproduksjonen (det finnes imidlertid flere stilleben i Busch og Werners verksoversikt fra 1998) og kommenterer den stilistiske utviklingen. Avhandlingen er konsentrert rundt formale aspekter og bildenes stilistiske relasjon til de franske postimpresjonistene. Boken er et viktig bidrag i forståelsen av Modersohn-Beckers stilleben, men den er til tider noe tynn, blant annet på grunn av lite fruktbare spekulasjoner om hennes kunstneriske intensjoner uten belegg i de biografiske data. Harke

senere utgivelser av biografisk materiale da originalene gikk tapt under krigen. Denne avhandlingen bygger på den siste utgivelsen: *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, red. av Bush og Reinken.

²⁸ Sentrum for forskning og utstillinger på Paula Modersohn-Becker har naturlig nok vært i Bremen. Det er her de fleste av hennes verker befinner seg, og byen rommer tre store samlinger: die Kunsthalle Bremen, die Paula Modersohn-Becker-Stiftung og die Kunstsammlung Böttcherstrasse (Paula Modersohn-Becker Museum). Bremens kunstmiljø var særlig viktig for den første resepsjonen, det var også her den aller første utstillingen ble arrangert i 1908. Også i dag er det i Bremen de fleste arrangementer, utstillinger og utgivelser finner sted. Se også *Paula Modersohn-Becker in Bremen: Die Gemälde aus den der Bremer Sammlungen*, med bidrag av Wulf Herzogenrath, Maria Anczykowski og Günter Busch, utstillingskatalog (Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen, 1997).

²⁹ Noen av de mest sentrale er: Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*; Gisela Götte, „Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis“ i *Paula Modersohn-Becker: Worpsswede/Paris*, utstillingskatalog, 7-23 (Clemens-Sels-Museum, Neuss, 1985); Brigitte Uhde-Stahl, *Paula Modersohn-Becker* (Stuttgart: Belser Verlag, 1990).

utelukker en hver form for symbolikk i bildene, og slår i avhandlingens innledende sider fast at stillebenene ikke har noe meningsaspekt utover gjenstandenes anekdotiske private karakter.³¹ Analysene kunne kanskje blitt mer interessante ved å vektlegge kontekst i større grad. Når dette er sagt har Harkes studie vært en viktig støttespiller i mitt arbeid.

Garwer drøfter i likhet med Harke den franske avantgardens gjenklang i Modersohn-Beckers bilder, med hovedvekt på Paul Cézanne, Nabiene og Paul Gauguin. Imidlertid går hun langt mer grundig til verks i nettopp dette aspektet. Under kapittelet "Die Stilleben-Malerei unter dem französischen Einfluss" går hun igjennom noen av stillebene hovedsakelig fra perioden 1903-1907 (hvor stillebenproduksjonen er størst).³² Stillebenene som har vagere, eller ingen forbindelse til de franske postimpresjonistene blir naturlig nok i denne avhandlingen behandlet i mindre grad, eller overhodet ikke nevnt. Som hos Harke står de formale problemstillingene og den stilistiske dialogen i sentrum. Dette medfører at en rekke av stillebene med et mer selvstendig uttrykk faller utenfor i disse to avhandlingene.

Min oppgave har en annen tilnærming til bildene og bygger til dels på andre stilleben enn i forskningen til Harke og Garwer. Formale problemstillinger danner også i denne oppgaven et sentralt aspekt, men det har vært vel så viktig for meg å undersøke bildene i en videre kontekst og på et innholdsplan. Dette har igjen påvirket utvalget av bilder. I tillegg har det vært av stor betydning for meg å trekke frem de av stillebene som ikke har en klar tilknytning til den franske avantgarden, og som i større grad viser Modersohn-Beckers stilistiske egenart. Særlig Harke opererer ofte med andre dateringer enn de jeg velger å støtte meg til, noe som vil medføre forskjeller i den kronologiske oppsetningen og argumentasjonen rundt den stilistiske utviklingen.

Når det gjelder genrehybridene³³, blir ikke disse særegne blandingsmotivene nevnt i Harkes oversikt da han holder seg til de bildene som korresponderer til det klassiske genrebegrepet. Etter mitt skjønn er det i en avhandling om Modersohn-Beckers stilleben, relevant å behandle, eller kommentere dem, da de i motiv og komposisjon har stor tilknytning til stillebengenren. Garwer tar for seg noen av disse motivene, men utelukkende i henhold til bildens symbolistiske fargeholdning. Når det gjelder den feministiske forskningen er det som tidligere nevnt særlig

³⁰ Peter J. Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker* (Lilienthal: Worpsweder Verlag, 1985); Cornelia Garwer, *Paula Modersohn-Becker: Der französische Einfluss in ihrem Werk* (doktorgradsavhandling, Universität Bochum, 1989).

³¹ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 20.

³² Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 90-111.

³³ Jf. note 4 ovenfor.

mor-barn og aktfremstillinger som har blitt behandlet. Flere av genrehybridene hører til under denne tematikken og blir interpretert i henhold til feministiske modeller gjerne med støtte i matriarkalske teorier. Man har altså så vidt meg bekjent ikke gått i dybden på denne motivkretsen i henhold til genreoppløsning.³⁴

Et overordnet ønske om å innordne Modersohn-Becker stilistisk har ofte stått i veien for videre undersøkelser av hennes kunstnerisk uttrykk og budskap. Slektskapet til sentrale franske kunstnere som Cézanne, Gauguin og Nabiene, har blitt lagt frem som et slags bevis på hennes modernitet og tilhørighet til avantgarden og på kvaliteten på arbeidene.³⁵ Dette aspektet ved hennes kunst er utvilsomt interessant, men en slik ensidig vinkling fordrer verken en fortolkning av bildene, eller grundigere undersøkelse av egenarten i Modersohn-Beckers billedspråk.

Stillebenet generelt

Det finnes lite forskningslitteratur om stillebenmotivet, med unntak av den som omhandler det barokke 1600-tallsmaleriet. Det meste av litteraturen må ellers hentes i monografier, enkeltessayer og utstillingskataloger. Fra perioden hvor Modersohn-Becker var aktiv som stillebenmaler, i brytningsfasen rundt, og like etter århundreskiftet 1900, har det vist seg ekstra vanskelig å finne litteratur. Karin Beths doktorgradavhandling fra 1979 omkring stillebenet i det 19. århundre har vært viktig for oppgaven da hun kaster lys over genrebegrepet i Tyskland og Frankrike.³⁶ Avhandlingen berører imidlertid ikke i særlig grad kunsten i Modersohn-Becker relaterte seg til. Når det gjelder utstillingskataloger som tar for seg det moderne stillebenet blir ofte Cézanne nevnt innledningsvis i korte drag som en viktig *pater*, mens tyngdepunktet ligger hos kunstnere med høyere abstrakte verdier. Selv om artiklene i katalogene jeg har valgt å støtte meg bare delvis berører problematikken i den gryende tidligmodernistiske fasen, presenterer de relevante vinklinger til hvordan man kan behandle stilleben med et mer eller mindre formalistisk uttrykk.³⁷

³⁴ Marion Noisterning nevner imidlertid bildene under sin gjennomgang av stillebene, men problematiserer ikke bildene med tanke på genretilhørighet. Marion Noisterning, „Lebendige“ *Still-Leben: Unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Paula Modersohn-Becker* (Diplomarbeid, Universität Salzburg, 2000). Vil komme nærmere inn på hva som har blitt trukket frem om de enkelte bildene i den øvrige forskningslitteraturen under kap. 5.1.

³⁵ I tillegg til Garwers dissertasjon finner man blant annet også følgende utgivelses: Christa Murken-Altrogge, „Der französische Einfluss im Werk von Paula Modersohn-Becker“, *Die Kunst und das schöne Heim* 3 (1975, årg. 87): 145-152; Gisela Götte, „Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis“ i *Paula Modersohn-Becker: Worpswede/Paris*, utstillingskatalog, 7-23 (Clemens-Sels-Museum, Neuss, 1985).

³⁶ Karin Beth, *Stilleben des 19. Jahrhundert: Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei* (doktorgradsavhandling, Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1979).

³⁷ Det er særlig tre utstillingskataloger på temaet som har vært sentrale for denne avhandlingen: Katharina Schmidt, red., *Cézanne Picasso Braque: Der Beginn des kubistischen Stillebens* (Kunstmuseum Basel, Basel, 1998); Thaddaeus Ropac og Günter Salzmann, red., *Ensemble Moderne: Das moderne Stilleben* (Galerie Thaddaeus Ropac,

Den problematiserende litteraturen rundt stillebenet i henhold til en mer kontekstuell tilnærming og et innholdsaspekt, er beskjedent og eksisterer hovedsakelig i form av artikler omkring den enkelte kunstner. Et unntak er Norman Brysons essaysamling *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* fra 1990, som er en av få, om ikke den eneste, oppdaterte teoretiske avhandlinger på stillebenet som genre, fra antikk til moderne tid.³⁸ Ellers er de særlig to artikler jeg har valgt å støtte meg til under denne avhandlingen: Meyer Schapiros “The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life”,³⁹ og Petra Ten-Doesschate Chus ”Emblems for a Modern Age: Vincent van Gogh’s Still lifes and the Nineteenth-Century Vignette Tradition”.⁴⁰ Disse tre utgivelsene vil bli nærmere behandlet under neste kapittel.⁴¹

1.3 Presentasjon av prosjektet

Materiale og avgrensning

Modersohn-Becker laget i løpet av sin kunstnerkarriere på maksimum ti år, over 700 malerier, derav rundt 70 isolerte stilleben.⁴² Avhandlingen vil bygge på et kronologisk ordnet utvalg av disse stillebenene. Bak utvalget ligger et ønske om å få frem hennes stilistiske egenart og personlige ikonografi. Kunstneren unnlot å påføre dateringer på en rekke av bildene, særlig de sene. Dette har forårsaket noe tvil om nøyaktig datering, og ser man på litteraturen rundt Modersohn-Becker vil man oppdage divergerende synspunkt på når bildene ble malt. I de tilfeller hvor tilblivelsestidspunktet åpner for forskjellige konsekvenser i behandlingen av bildet, vil jeg gjøre plass for en kort kommentar. Jeg vil imidlertid støtte meg til dateringene i Busch og Werners verkoversikt fra 1998, hvor maleriene tidfestes så nøyaktig det lar seg gjøre med belegg i den sentrale forskningslitteraturen og biografiske kilder.⁴³ I tillegg til den manglende datering, fremstår de fleste bildene uten tittel. Tittlene som vil bli brukt i denne avhandlingen er

Salzburg 1998); Magrit Rowell, red., *Objects of desire: The modern still life* (The Museum of Modern Art, New York, 1997). De to siste retter hovedsakelig oppmerksomheten mot kunstnere fra andre halvdel av det 20. århundre, anført av Pablo Picasso, Joseph Beuys og Andy Warhol. Modersohn-Becker blir ikke nevnt i noen av disse katalogene.

³⁸ Norman Bryson, *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting* (London: Reaktion Books, 1990).

³⁹ Meyer Schapiro, “The apples of Cézanne: An essay on the meaning of still-life” i *Modern art: 19th and 20th centuries*, 1-38 (London: Chatto & Windus, 1978).

⁴⁰ Petra Ten-Doesschate Chu, “Emblems for a modern age: Vincent van Gogh’s still lifes and the nineteenth-century vignette tradition” i *Objekt as subjekt. Studies in the interpretation of still life*, red. av Anne W. Lowenthal, 83-98 (Chichester, West Sussex: Princeton University Press, 1996).

⁴¹ Se kap. 2.2.

⁴² Man har utover maleriene funnet mer enn 1000 tegninger og 13 raderinger.

⁴³ Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*.

også hentet fra 1998-verksoversikten, hvis formuleringer i hovedsak bygger på Gustav Paulis verksoversikt fra 1919, med små justeringer.

Avhandlingen har sitt tyngdepunkt i perioden 1905 til 1907 ettersom det er i disse årene hennes mest særpregede, modne og kunsthistorisk interessante malerier ble til. Det er også i denne perioden hun var mest produktiv innen genren; av hennes 70 stilleben stammer 50 av dem fra dette tidsrommet. I løpet av disse to siste årene utvikler hun i tillegg motivprosjektet jeg har valgt å kalle genrehybridene. Det er særlig to av de omkring ti blandingsmotivene jeg velger å behandle mer inngående.

I arbeidet med hennes kunstneriske referanser, vil det naturligvis dreie seg om kunst hun selv hadde mulighet til å oppleve. De tyske ekspresjonistiske grupperingene vil av den grunn ikke bli nærmere behandlet i denne avhandlingen, verken som mulige referanser eller som kolleger innen det tyske malemiljøet, da deres virke som nevnt for alvor kom i gang senere.

Oppdeling av oppgaven og problemstilling

Oppgaven vil hovedsakelig deles i fire, hvor jeg i første del, som følger dette innledende kapitlet, vil snakke litt om det moderne stillebenet og Modersohn-Becker, og presentere en teoretisk bakgrunn for innholdsanalysene. Jeg vil deretter se nærmere på bakgrunnen for Modersohn-Beckers atypiske genrevalg. I neste del vil den stilistiske utvikling bli nærmere undersøkt. De utvalgte stillebenene vil bli sammenliknet med en rekke referanseverk.

I kapittel fire vil Modersohn-Beckers stillebenvirksomhet bli undersøkt i en videre kontekst. Jeg vil se nærmere på hennes personlige symbolikk ved hjelp av teoretiske vinklinger mot et innholdsaspekt og kunstnerens dagboknotater og brever. I denne delen det bli rettet oppmerksomhet mot kunstnerens forhold til worpswedekollegaen og poeten Rainer Maria Rilke, og hennes forhold symboler i kunsten. I kapittel fem vil jeg ta for meg genrehybridene. De utvalgte bildene vil bli analysert både formalt og innholdsmessig – og jeg vil forsøke å nærme meg bakgrunnen for dette motivprosjektet og dets egenart.

Oppgavens hovedsiktemål er først og fremst å undersøke stillebenmaleren Modersohn-Beckers egenartede billedspråk og personlige ikonografi. Den stilistiske dialogen med de franske postimpresjonistene er etterhvert relativt godt dokumentert, men hennes særegne posisjonering og selvstendighet både i motivutforming og stil har ikke blitt studert like nøye. Stillebenet som motiv synes å gjennomsyre hele hennes produksjon, som isolerte stilleben, men også som sentrale

delmotiver i nesten samtlige av hennes sene figurkomposisjoner og ikke minst i form av de egenartede genrehybridene. Målet med avhandlingen er altså ikke bare å se på Modersohn-Beckers isolerte stilleben, men også stillebenelementene i hennes kunst.

Kapittel: 2 Det moderne stillebenet og Paula Modersohn-Becker

Hele 1800-tallet igjennom ble stillebenet forstått innenfor det hierarki av generer som eksisterte, og som ble fastholdt av det akademiske undervisningsregimet. Det moderne gjennombruddet brøt med denne oppfattelsen av genre, og innenfor det moderne prosjekt gikk stillebenet fra å være en akademisk øvelse til en formal øvelse. Dette førte til en ”omformulering” av det gamle motivet. Det tradisjonelle stillebenmotivet, som gjerne defineres som en systematisk anordning av livløse ting,⁴⁴ får en ny rolle som et uavhengig og subjektivt motiv som ikke lenger er styrt av et anekdotisk ikonografisk program, og hvor de trivielle tingene får en ny og sentral rolle. Parallelt utvikles også et utvidet stillebenmotiv som beveger seg utover de tradisjonelle genregrensene og forenes med andre motiver som figur og landskap. Denne tendensen til oppløsningen av det tradisjonelle genrehierarkiet ser man også blant 1800-tallets malere som Edouard Manet og Gustave Courbet som ofte kombinerte landskap- eller figurfremstillinger med stilleben (se ill. 22). Det som er nytt for kunstnerne i den moderne perioden er at de samtidig begynner å behandle motivene (landskap, figurer og objekter) mer eller mindre ”likt” og at de i høyere grad enn tidligere arbeider parallelt innen de forskjellige motivgrenene.

Når man skal ta for seg stilleben fra den moderne epoke må man dermed arbeide utifra et utvidet genrebegrep. Dette blir kanskje ekstra viktig når man skal behandle Modersohn-Becker da hun beskjeftiget seg parallelt både med det isolerte stillebenet og blandingsmotiver hvor grensene mellom figurmotivet og stillebenet nesten hvikes ut. Det er det isolerte stillebenmotivet som er mest utfordrende i henhold til en innholdsanalyse. Det utvidede stillebenet har flere narrative elementer (blant annet figurer) som i høyere grad åpner for en innholdsfortolkning. Det vil derfor være nødvendig å se litt nærmere hvordan det isolerte stillebenet fra den moderne epoke har blitt behandlet i litteraturen og hva som gjør at motivet til tross for en formal utforming kan tolkes i henhold til et innholdsaspekt.

2.1 Å tolke det moderne stillebenet

I den moderne epoke ble den nyere kunsten, og særlig stillebenet, i stor grad behandlet formalestetisk, hvor den rene estetiske betraktningmåte etter hvert uttryddet hele det fortellende

innhold. Denne trenden preger fortsatt i noe grad forskningen, og har hatt særlig gyldighet for stillebenet. Dette henger sammen med at det fortrinnsvis var innen denne genren de moderne malerne spilte ut sine eksperimenter i komposisjon, form og farge. I en postmoderne tid har man søkt å åpne opp stillebenet for forskjellige interpretasjonsmuligheter, hvor genrens nære tilknytning til symbolikk igjen har fått gyldighet. Som det ble antydnet ovenfor, er Van Gogh og Cézannes stilleben eksempler på motiver som har blitt behandlet i henhold til forskjellige interpretasjonsmodeller. Enkelte av stillebene har sågar skapt heftig debatt blant kunstkribenter blant annet van Goghs *Et par bondesko*.⁴⁵

Historiske forankring

Stillebenet besitter kanskje mer enn noen annen genre en historisk følsomhet og trofasthet. Og selv de moderne formale arrangementene, vil så lenge de holder seg innen for de normative rammene (oppstilling av ting), være tilknyttet en lang billedtradisjon. I det en kunstner velger stillebenet som motiv velger han ifølge Norman Bryson å entre "the still life series". Med "serie" mener han at kunstneren går i dialog med en tematisk tradisjon som vil være inkorporert i hvert eneste stilleben.⁴⁶ De moderne kunstnerne valgte ofte også bevisst å spille på genrens tradisjonelle symbolikk. Cézanne er et godt eksempel. I hans stilleben møter man nesten samtlige aspekter ved genrens historie. Nærmest anakronistisk inviterer hans *nature morte* til et innholdsaspekt: Dødninghoder minner om vanitassymbolikk, mens eplet forbinder den jødisk-kristne tradisjonen med freudiansk tenkning (hvis man skal tro Meier Scahpiro).⁴⁷

Vanitas er et av de mest dominerende aspekter i stillebenets symbolske repertoar. Den historiske tradisjonen gjør at man nesten umiddelbart vil tyde råttent frukt, stearinlys og hodeskaller som vanitashenspeilinger. Man kan nesten si at vanitasaspektet ligger i selve *motivet*; i forholdet mellom de evige ting, artefaktene, og naturlige skapningers og veksters forgjenglighet. Den østerrikske kunsthistorikeren Günter Salzmann er en representant for en slik holdning og sier i forbindelse med utstillingen *Ensemble Moderne: Das moderne Stilleben* at vanitassymbolikken

⁴⁴ For mer om stillebenbegrepets historikk og definisjon, se Beth, *Stilleben des 19. Jahrhundert*; Eberhard König og Christiane Schön, red., *Stilleben, Geschichte der klassischen Bildgattungen*, bd 5 (Berlin: Reimer, 1996).

⁴⁵ Martin Heidegger brukte i sin avhandling, *Der Ursprung der Kunstwerkes* (Stuttgart, 1960), en av van Goghs bondeskofremstillinger for å tydeliggjøre bruken av ordene *Ding* og *Zeug*. Han kom også med teorier om hvordan, og under hvilke vilkår maleriet ble laget. Meyer Schapiro svarer med essayet "The still-life as personal object: A note on Heidegger and van Gogh" i *The reach of mind: essays in memory of Kurt Goldstein* (New York, 1968). Hvorpå den franske filosofen og dekonstruktivist Jaques Derrida også kaster seg inn i debatten. Se König og Schön, *Stilleben*, 213-214, 222; Ingmar Meland, "Sannheten i maleriet", *Kunstkritikk*, 25.11.2004, <http://kunstkritikk.no/article/7123>. For mer om de forskjellige interpretasjonene av Cézannes stilleben, se Wechsler Judith, *The interpretation of Cézanne, studies in the fine arts* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981).

⁴⁶ Bryson, *Looking at the overlooked*, 11.

⁴⁷ König og Schön, *Stilleben*, 70. Se også 60 nedefor.

mer eller mindre ligger innbakt i *samtlig*e stillebenmomenter, også i de moderne. Man kommer altså ikke utenom ”die Klage” over forgjengeligheten.⁴⁸

Den utførende kunstner

Et annet viktig moment i en tolkning av det moderne stillebenets er kunstners aktive seleksjonsprosess i arbeidet med motivet. Her, i kanskje større grad enn noen annen genre, må kunstneren *velge ut*, og plassere tingene i forhold til hverandre. Redaktør og bidragsyter i katalogen *Objects of Desire: The Modern Still Life*, Margit Rowell, formulerer det slik: ”A still life (...) often does not exist until the artist decides to constitute the model...”⁴⁹ Salzman mener at bare stillebengenren gir mulighet for et slik mangfold av følelsesuttrykk, fordi motivet selv er så mangfoldig, kan romme så mye, og komponeres på så mange forskjellige vis.⁵⁰ Ettersom motivet er iscenesatt og dermed i høy grad prisdikt kunstneren, kan det argumenteres for at motivet indirekte også vil kunne røpe mer om kunstneren, via utvalget og konstruksjonen, enn et figurbilde eller landskap.

Man kan hevde at dette viktige, men kanskje ofte oversette aspektet ved stillebenet, får ekstra gyldighet i henhold til det moderne stillebenet, da kunstneren står friere i sin omgang med motivet enn tidligere, og motivet ofte består av trivielle ting. Det anekdotiske programmet som kjennetegnet barokkens stilleben og 1800-tallets ”miljøstilleben” har ikke lenger gyldighet blant kunstnerne i den moderne periode.⁵¹ Stillebenmaleren er dermed fristilt i henhold til motiv, komposisjon og form og har mulighet til å utvikle en personlig ikonografi. Imidlertid rommer stillebenet mer enn bare den enkelte kunstners preferanser; det vil samtidig kunne fortelle noe om mennesket og kulturens stadig foranderlige syn på verden (tingene).⁵² Motivet vil, slik Norman Bryson argumenterer, sette søkelyset på det vi normalt overser. De moderne kunstnerne befant seg i en ny virkelighet, som vil gjenspeiles i måten det gamle temaet får en ny formal fremtoning og i bildets subjektive ikonografi.

⁴⁸ Salzman i *Ensemble Moderne*, 12.

⁴⁹ Rowell i *Objects of desire*, 9.

⁵⁰ Salzman i *Ensemble Moderne*, 14.

⁵¹ Jeg bruker betegnelsen ”miljø-stilleben” med utgangspunkt i Friederike Kitschen. Innen den ledende trenden i det 19. århundre skulle stillebenet gjengi miljøet til en person som ikke vises i bildet. Motivet bestod gjerne av nøye utvalgte objekter som ble fremstilt som en slags rebus. Det var også vanlig at man gav bildene ledende titler, som for eksempel ”de nygiftes blomsterbukett”. Kitschen, *Cézanne*, 38.

⁵² Se også Rowell, *Objects of desire*; Bryson, *Looking at the overlooked*.

2.2 Perspektiv for tolkningen av Paula Modersohn-Beckers stilleben

Highly personal symbolism⁵³

Hovedårsaken til at det synes viktig å se på Modersohn-Beckers stilleben også i henhold til et meningsaspekt er, som nevnt, at bildene etter mitt skjønn inviterer til en interpretasjon.

Modersohn-Beckers stilleben har ikke tidligere blitt behandlet som meningsbærende. Dette henger nok i høy grad sammen med at hennes ikonografi på mange måter kan virke skjult og vanskelig å nærme seg. Hun valgte (med få unntak) å utelate belysende titler på bildene, og hun uttalte seg heller ikke eksplisitt om bildens ikonografi. I tillegg holdt hun bildene svært nær brystet, bare et fåtall mennesker hadde mulighet til å se dem. Dette kan gi holdepunkter for si at bildenes symbolikk ikke bare var av personlig, men også *privat* karakter.⁵⁴

I private nedtegnelser diskuterer Modersohn-Becker i korte, ofte gjentakende formuleringer sine mål for kunsten, og hun refererer også til annen kunst eller kunstnere hun er opptatt av. Hun går imidlertid ikke i dybden på egne bilder. Flere av kunstnerne hun stilistisk relaterte seg til kom med uttalelser som innbyr til en interpretasjon av deres kunst.⁵⁵ For Modersohn-Becker falt det vanskelig og unaturlig å snakke om sin kunst: ”die kunst ist schwer, endlos schwer. Und manchmal mag man gar nicht davon sprechen”⁵⁶ Hun var med andre ord ingen tilhenger av å teoretisere eller manifestere personlige tanker rundt kunsten i en tid da dette var svært vanlig, og hvor manifestene og de litterære uttalelsene var en viktig nøkkel til forståelsen av verket.

I behandlingen av Modersohn-Beckers bilder på et innholdsplan vil det være nødvendig å ta i bruk flere virkemidler. Selv om ikke kunstneren uttaler seg om ikonografiske aspekter i bildene, kan hennes private nedtegnelser åpne opp for en forståelse av hennes symbolske repertoar, blant annet ved at hun anvender mange av elementene i bildene (frukt, blomster etc) som litterære

⁵³ En karakteristikk av Modersohn-Beckers bilder av den amerikanske forfatteren Peter Selz. Peter Selz, *German expressionist painting* (Berkeley: University of California Press, 1957), 46.

⁵⁴ En parallell til dette finner man hos Cézanne som valgte å gi de fleste av sine bilder en tittel som er med på åpne bildet tematisk, eksempelvis *En moderne olympia* (ill. 35). De av Cézannes bilder som derimot *ikke* ble signert, eller fikk tittel, var gjerne gaver til enkelt personer og dermed private bilder som ikke var ment til offentlig visning. Kitschen, *Cézanne*, 47.

⁵⁵ Van Gogh uttrykte ved en anledning at han ønsket å uttrykke menneskets voldsomme pasjoner via fargene rødt og grønt, mens Gauguin snakket om linjen og fargen som direkte – uten ord – var i stand til å uttrykke kunstnerens følelser. Robert Goldwater, ”Symbolic form: Symbolic content” i *Problems of the 19th & 20th centuries: Studies in Western art*, red. av Ida E Rubin, 111-121 (New Jersey: Princeton University Press, 1963), 118-119. Edvard Munchs uttalelser er av mer dramatisk karakter: ”...jeg tror ikke på den kunst som ikke er tvungen sig frem ved menneskers trang til at åpne sit hjerte – Al kunst som musikk må være frembragt med ens hjerteblod – Kunsten er ens hjerteblod”. Edvard Munch sitert i Frank Høifødt, „Smertens blomst: Et supplement“ i *Kunst & Kultur* (årgang 72 1989), 219.

metaforer i nedtegnelsene. Den store mengden biografisk materiale vil i tillegg være avgjørende for å kunne tolke stillebene i en biografisk kontekst. Modersohn-Becker var en ivrig galleri- og museumsbesøker, hun blir her kjent med symboler i kunsten som hun adopterer. Hun har også kjennskap til tidens litterære symbolisme blant annet via vennen Rilke. Hans tekster og få, men viktige uttalelser om Modersohn-Beckers bilder og liv er sentrale for å forstå hennes ikonografi.

Innenfor det isolerte stillebenmotivet relaterte Modersohn-Becker seg i hovedsak til Cézanne, og i noe mindre grad til Gauguin og van Gogh. Hun befant seg, i likhet med van Gogh og Cézanne, noe på sidelinjen av tidens nedfelte, programmatisk trender. Teoriske tilnærminger til Van Gogh og Cézannes stilleben har vært et viktig redskap i tolkningen av Modersohn-Beckers stilleben. Jeg har i den sammenheng fortrinnsvis valgt å støtte meg til to forfattere: Meyer Schapiro og Petra Ten-Doesschate Chu. De presenterer to ulike metoder for å lete etter mening i det moderne stillebenet, begge på et subjektivt nivå. I tillegg har Norman Bryson spilt en sentral rolle for å behandle stillebenet i et mer sosialhistorisk perspektiv. Både Schapiro, Chu og Bryson legger stor vekt på ”det vi ikke ser”, altså befinner ikke meningen seg i selve motivet, men i hva motivet representerer.

Schapiro – Cézannes epler

Meier Schapiro forsøker i “The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life” å åpne opp for å se en mening i Cézannes formale stilleben. Stillebengenren representerer i følge Schapiro et objektivt felt, hvor malerne kan legge all impulsivitet bak seg og meditere over tingene. Og nettopp fordi stillebenet har gjort seg gjeldene som et idealistisk felt for en objektiv holdning, mener forfatteren at genren har åpnet seg for et rikt mangfold av tanker og følelser.⁵⁷ Dette synes sannsynlig også i Modersohn-Beckers tilfelle. Man kan, som vi nedenfor vil komme nærmere inn på, argumentere for at hun så stillebenmotivet som en tematisk ”frisone”, som førte til at hun kunne tilnærme seg tematikken med en større frihet. Et viktig argument i Schapiros teori er gjentakelsen av et bildeelement, hvor han i Cézannes tilfelle påpeker eplet. Gjentakelsen er et grep man også finner i Modersohn-Beckers smale motivkrets, som kulminerer i hennes ”krukkeserie”, hvor hun rendyrker en stillebenkomponent (en gul keramikkrukke).⁵⁸ Repetisjonen av et element, gjør at man kan anta at kunstneren har et personlig forhold til motivet, mener Schapiro.⁵⁹

⁵⁶ Brev fra Modersohn-Becker til søsteren Milly Becker, Paris, 21 feb. 1907, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 467.

⁵⁷ Schapiro, “The apples of Cézanne”, 36.

⁵⁸ Se kap. 3.4.

⁵⁹ Schapiro, “The apples of Cézanne”, 16.

Schapiros interpretasjon bygger i høy grad på psykoanalytisk teori, og han mener kunstnerens underbevissthet spiller en viktig rolle med tanke på bildets innhold.⁶⁰ Det er noe usikkert hvor mye som var bevisst eller ubevisst i Modersohn-Beckers symbolske repertoar. Schapiro argumenterer for at kunstnerens fortrenge erotikk blir sublimert i stillebenmotivet noe han begrunner med at Cézanne går over fra erotiske aktkomposisjoner med epler til rene eplestilleben. Etter mitt skjønn passer ikke dette aspektet like godt i tilnærmingen til Modersohn-Beckers bilder. Man kan i hennes tilfelle ikke snakke om en tematisk fortrenkning da hun arbeider parallelt med akttematikken med stillebenelementer og det isolerte stillebenet. Interessant er det imidlertid at Schapiro bruker eplets symbolske funksjon i de narrative figurbildene til å forstå eplets betydning i det isolerte stillebenet. Både Modersohn-Becker og Cézanne bruker de samme stillebenekomponentene som delmotiver i mytiske figurfremstillinger og i det isolerte stillebenet, noe som er med på å lade elementene med symbolikk. Begge gjengir i tillegg, som Schapiro påpeker i henhold til Cézannes epler, sine stillebenkomponenter med en særegen formal intensitet, som gjør at objektene oppfattes som noe mer enn bare former og trivialiteter.

Chu – moderne emblemer

Petra Ten-Doeschate Chu behandler i sitt essay et utvalg av van Goghs stilleben og interiører i forbindelse med vignett-tradisjonen i 1800-tallets romaner, hvor man gjerne benyttet små allegoriske illustrasjoner, oftest i form av et stilleben, på begynnelsen eller slutten av teksten.⁶¹ Et typisk 1800-talls vignett, eller "head- or tailpiece" bestod gjerne av få nøye utvalgte objekter som skulle illustrere eller gjenfortelle historien i romanen. Vignetten måtte ikke vise direkte til teksten, men kunne også ha en utfyllende eller parallell funksjon. Når Chu velger å sammenlikne van Goghs stilleben med en slik tradisjon, er det fordi hun mener å se paralleller i motivene, og i måten van Gogh bruker stillebenet i henhold til en tekst. Teksten kunne være både være hans egne private nedtegnelser, eller skrifter og litteratur han hadde et forhold til da han arbeidet med stillebenet. Da Modersohn-Beckers bilder særlig figurbildene ofte blir oppfattet i et biografisk perspektiv, kan man si at de har fungert som illustrasjoner eller vignetter på hennes biografiske historie. Det har imidlertid ikke vært vanlig å se hennes stilleben i et slikt perspektiv, men Chus metode åpner for en slik mulighet.

⁶⁰ Ibid., 12. Schapiro sier også selv i teksten at interpretasjonen av eplet som et symbol på fortrenget, ubevisst erotisk lengsel hos Cézanne, er inspirert av psykoanalytisk teori.

⁶¹ Chu, "Emblems for a modern age".

Det er flere likhetstrekk mellom van Gogh og Modersohn-Beckers stillbenvirksomhet, som gir grunnlag for å kunne se på Modersohn-Becker i henhold til Chus teori. Modersohn-Becker foretrakk i likhet med van Gogh å gjengi sine private ting i stillebene. Mens Schapiro bygger sin teori omkring *frukten*, altså en naturlig ting, forholder Chu seg til *tingen* – det menneskelagde artefaktet. Det var i perioden omkring 1900 enorm interesse for (berømte) personers private ting som kunne fortelle noe om eieren, noe som viste seg både i litteratur og den visuelle kunsten, en tendens forfatteren knytter til fenomenet *Verdinglichung*:

Like many head- and tailpieces in Romantic book illustration, Vincent's still life may be seen as manifestations of a characteristically nineteenth-century tendency toward what Karl Marx called *Verdinglichung* (...) Defined as the act, or result of, transforming human properties, relations, and action, into properties, relations, and actions of human artefacts (...) it is a useful term that may define a modern form of literary, or visual, rhetoric that distinguishes itself from traditional symbols or metaphors in that its primary agent is association, and the primary focus of its application a manmade object as opposed to a natural one.⁶²

I henhold til denne trenden kan man tyde menneskelagde ting som symboler for menneskets handlinger og egenskaper. Med en slik tilnærming til stillebenet vil man kunne løsrive seg fra tradisjonell symbolikk og assosiere på et friere nivå.⁶³ Ved stadig å gjengi sine private ting formidler kunstneren noe om seg selv og kanskje identifisere han seg sågar med de private eiendelene. Man vil ikke i like stor grad kunne finne direkte motiviske likheter til 1800-tallsvignetter hos Modersohn-Becker, som hos van Gogh. Men hennes konsentrasjon omkring få, og nøye utvalgte objekter – gjerne private – gjør at det er grunnlag for å se på objektenes representasjonsnivå. Det tilgjengelige biografiske materialet åpner opp for å tolke stillebene som biografiske emblemer i henhold til Chus metode.

Bryson – å se på det oversette

Som Norman Bryson selv påpeker under innledningen til essaysamlingen, finner man en flere utgivelser og utstillinger omkring temaet ”stilleben i det 20. århundre”, men sjelden blir det gjort forsøk på å interpretere verkene.⁶⁴ Bryson gir i de fire essayene vinklinger til å se stillebenet som meningsbærende. I ”Still Life and 'Feminine' Space” drøfter forfatteren stillebenets lavstatus i sammenheng med en historisk undertrykking av kvinnen, men diskuterer også den kvinnelige kunstnerens eventuelle fortrinn i omgang med stillebengenren.⁶⁵ Med utgangspunkt blant annet i dette essayet vil vi i oppgavens siste del (kap. 6) diskutere Modersohn-Beckers bilder i et kjønnsperspektiv. Bryson er også viktig for oppgaven på et mer grunnleggende nivå, fordi han

⁶² Ibid., 90-91.

⁶³ Ibid., 88-90.

⁶⁴ Bryson, *Looking at the overlooked*, 9.

⁶⁵ Bryson, “Still life and 'feminine' space” i *Looking at the overlooked*, 136-178.

baner vei for en utradisjonell og videre forståelse av genren. Dette gjør han blant annet ved å definere stillebenets vesen som grenseflaten mellom tre atskilte nivåer.⁶⁶

Stillebenets første nivå defineres som bildets motivkrets, som tradisjonelt sett har blitt knyttet til bordkultur. På dette nivået er i følge Bryson kunstnernes kjønn av betydning. En kvinne ville for hundre år siden, og kanskje fortsatt, betrakte de trivielle tingene med andre øyne enn en mann. Stillebenets neste nivå består av tegnsystemer hvor en lavere form for virkelighet symboliserer et høyere nivå – det være seg seksualitet, ideologi, økonomi eller samfunnsklasse. Det er dette aspektet som har blitt mest neglisjert innen den formalistisk vinklede forskningen omkring stillebenet fra nyere tid og dermed også Modersohn-Beckers bilder. Stillebenets siste kulturelle sone er også den som i sammenheng med det moderne stilleben har fått mest oppmerksomhet, nemlig maleriets materielle og formale kvaliteter. Bryson argumenterer for at det kan være fruktbart å separere disse tre nivåene i en billedanalyse, noe denne avhandlingen til en viss grad forsøker å følge opp. Brysons essaysamling er med å skape det nødvendige bevissthetsnivået for en mangesidig behandling av stillebenet.

2.3 Hvorfor maler Paula Modersohn-Becker stilleben?

En av de viktigste drivkreftene bak Modersohn-Beckers intense beskjeftigelse med stillebenet, men også øvrige motiver, var hennes interesse for formale problemstillinger. Gjentatte ganger diskuterer hun i sine nedtegnelser ønsket om å skape storhet i form og farge og fange tingens mest intime kvaliteter. Men hvilke andre grunner hadde hun til å dyrke et motiv som så lenge hadde vært bortglemt i tysk kunst? Som det allerede har blitt nevnt, var det på ingen måte selvsagt for en kunstner av hennes tradisjon å male i denne genren.⁶⁷

Modersohn-Beckers tematiske frisoner

Blant Worpswedekoloniens kunstnere var Modersohn-Becker den eneste stillebenmaleren.⁶⁸

Peter Harke mener i den sammenheng at hun begynte å male stilleben nærmest i protest mot kollegene, fordi hun følte seg misforstått og ikke delte deres kunstsyn.⁶⁹ Dette virker som en noe

⁶⁶ Bryson, innledning til *Looking at the overlooked*, 14.

⁶⁷ Carl Schuch og Otto Scholder er av de få som beskjeftiget seg med stillebengenren mot slutten av 1800-tallet i tysk kunst. Impresjonisten Lovis Corinth, var også innom genren. Man finner imidlertid på Modersohn-Beckers levetid bare en lite antall stilleben i hans produksjon – disse har tydelige referanser til det nederlandske 1700-talls-stilleben. Se blant annet Otto Fischer, *Geschichte der deutschen Malerei* (München: F. Bruckmann Verlag, 1942)

⁶⁸ Etter Modersohn-Beckers død begynner enkelte av Worpswedemalerne å arbeide med stillebenmotivet, deriblant Otto Modersohn og Heinrich Voegler. Se også kap. 6: 92.

⁶⁹ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 107.

enkel forklaring og man finner, så vidt jeg vet, ikke støtte for en slik hypotese i hennes, eller andres nedtegnelser.⁷⁰

Det er imidlertid ikke umulig at en av grunnene til at hun tok tak i dette motivet var at hun oppfattet det som en frisone. At hun følte seg fremmed med sine kunstneriske ambisjoner blant friluftsmalerne i kolonien, går tydelig frem av nedtegnelsene, og stillebenet ga henne mulighet til å arbeide alene og konsentrere seg om formale prosjekter. Worpstedekollegaen Heinrich Voegler enset dette behovet hos Modersohn-Becker: "Das Suchen nach grosser Form geht immer wieder über das ruhige Studium von Stilleben. (...) Die Zeit des Stillebenmalens war für Paula offenbar die Zeit des Ausruhens und Versenkens gewesen."⁷¹ Det er også mulig at hun i arbeidet med stillebenmotivet følte en viss kontroll over omgivelsene og den synlige verden; et ikke ukjent argument i forbindelse med stillebengenren i den moderne epoke.⁷² Stillebenet representerer Modersohn-Beckers tid for seg selv, dypt konsentrert og fri i omgangen med motivet. Og under gjennomgangen av bildene vil vi se at stillebenets visuelle virkelighet forandrer seg etter som kunstnerens virkelighet forandrer seg.

Mulige kunstneriske forbilder

Det er ikke nærliggende å tro at Modersohn-Beckers kunstneriske utdannelse har vært av stor betydning for hennes atypiske valg av motiv. Det er først etter møtet med fransk kunst i 1900 at hun begynner å male stilleben. I hennes brever fra den første tiden i Paris svermer hun spesielt for Louvre. Hun nevner en rekke navn, uten at hun går nærmere inn på spesifikke verker.⁷³ Av de nevnte kunstnere er Gustave Courbet en viktig representant for stillebenet. Gjennom hans egenartede realisme og personlige tilnærming til motiv og komposisjon regnes han blant høydepunktene innen genren etter barokken.⁷⁴ Det noe usikkert om hun hadde muligheten til å se hans stilleben under sitt første opphold i Frankrike; i følge Günter Busch og Liselotte von

⁷⁰ Garwer stiller seg også kritisk til dette momentet. Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 90-91.

⁷¹ Voegler, "Erinnerungen: Paulas Tod" i Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 1:48-49.

⁷² Kenneth Bendiner velger å knytte dette fenomenet til en slags fetisjisme, og argumenterer med at naturen er under kontroll i stillebenmotivet hvor eksempelvis planter har blitt omgjort til manipulerte objekter. Kenneth Bendiner, *Food in Painting: From the renaissance to the Present* (London: Reaktion Book Ltd, 2004), 22. Eberhard. König er inne på det samme, og bruker kunstnerens kontroll over motivet som forklaring på at mange moderne malere valgte å male stilleben, fremfor det økonomiske aspektet (at mange stilleben-malerne ikke hadde råd til å bruke menneske-modeller). König, "Stilleben zwischen Begriff und Künstlerischer Wirklichkeit" i *Stilleben*, 64-65. Også Schapiro snakker i henhold til Cézannes eplestilleben om stillebenkomponentene som kontrollerbare elementer i motsetningen til for eksempel naturen eller menneskene. Schapiro, "The apples of Cézanne", 35.

⁷³ Av de eldre oppgir hun blant annet Titian, Botticelli, Fra Angelico, Velazquez, Rembrandt. Av de nyere nevner hun Corot, Rousseau, Millet, Courbet, Bonnat, Degas, Monet, Puvis de Chavannes, Daubigny.

⁷⁴ Courbet viet seg til stillebengenren i to perioder av sitt kunsterskap. I den første perioden, omkring 1860, malte han en rekke meget realistiske blomsterstilleben. Mest betydningsfull for utviklingen av stillebenet i den moderne epoke har nok en gruppe eplestilleben som han påbegynte omkring 1870 vært. Se også Budo Vischer,

Reinken var det ingen stilleben av ham på dette tidspunktet i Louvre.⁷⁵ Hennes henrykte beskrivelser av hans stilleben i senere brever vitner imidlertid om at anledningen ga seg etter hvert.⁷⁶

En annen meget betydningsfull stillebenmaler som man derimot vet var utstilt i museet i 1900, er Jean Baptiste Simon Chardin.⁷⁷ Chardin oppfattes gjerne som den som endret stillebenet, og han ble forbilde for mange av det 19. århundrets stillebenmalere som Courbet, Manet, Cézanne og østerrikeren Carl Schuch. For Modersohn-Beckers vedkommende er det svært trolig at Chardin ble en viktig inspirasjonskilde, særlig i forbindelse med hennes aller første stilleben. Slik det fremkommer av hennes brever, oppdager hun først Chardin under sitt andre Paris-besøk i 1903, men det er nesten utenkelig at hun kan ha unngått ham under sine utallige runder i museet. Det er også viktig å merke seg at Modersohn-Becker ofte skrev ned sine opplevelser i møtet med viktige inspirasjonskilder en god stund senere.

I 1900 besøker hun også sin første Cézanneutstilling hos kunsthandleren Ambroise Vollard i *Rue Laffitte*. Slik skildrer venninnen Clara Rilke-Westhoff Modersohn-Beckers møte med Cézanne:

Eines Tages forderte sie mich auf, sie bei einem Wege ans andere Seineufer zu begleiten, um mir dort etwas Besonderes zu zeigen. Sie führte mich zu dem Kunsthändler Vollard und begann in seinem Laden gleich – da man uns ungestört liess – die an die wand gestellten Bilder umzudrehen und mit grosser Sicherheit einige auszuwählen, die von einer neuen, wie es schien, Paulas Art verwandten Einfachheit waren. Es waren Bilder von Cézanne, die wir beide zum ersten mal Sahen. Wir kannten nicht einmal seinen Namen. Paula hatte ihn auf ihre Art entdeckt; und diese Entdeckung war für sie eine unerwartete Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Suchens.⁷⁸

Først i et brev syv år senere skildrer Modersohn-Becker med egne ord denne store begivenheten.⁷⁹ Selv om man ikke ser en klar forbindelse til Cézanne i hennes første stilleben, er det meget sannsynlig at han var en av kreftene bak hennes nye motivvalg. Det er noe usikkert om det var stilt ut stilleben av ham hos Vollard på dette tidspunktet, men Modersohn-Becker hadde uansett mulighet til å se hans stilleben under verdensutstillingen samme året.

”Beobachtungen zu Chardins Einfluss auf die Stillebenmalerei im 19. Jahrhundert an Beispielen von Manet, Corbet und Cézanne” i Schmidt, *Cézanne, Picasso, Braque*, 124-128.

⁷⁵ Busch og Reinken, anmerkninger i *Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 524.

⁷⁶ Modersohn-Becker skriver i et brev til ektemannen under det tredje pariseroppholdet i 1906, at hun har sett fantastiske bilder av Courbet, og at hun anser ham for bedre enn Manet og Monet. Hun nevner spesielt et blomsterstilleben som i følge kunstneren er ”prachtvoll gemalt”. *Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 441.

⁷⁷ Jf. note 98 nedenfor.

⁷⁸ Clara Rilke-Westhoff sitert i Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 1:61.

⁷⁹ Jf. sitat, 39, note 120 nedenfor.

Modersohn-Becker og tingene

Unvergesslich ist die prüfende Nachdenklichkeit, die ernste Unerbitterlichkeit, mir der sie schaute während (...) sie eine Blume gegen den Himmel hob, oder farbige Stoffe und Bänder auf ihre Farbwirkung prüfte...⁸⁰

(Søsteren på Modersohn-Beckers 70 årsdag, 1946)

...Seltene Gläser, Teller und Tassen, Ketten und Ringe, feinfarbige Stoffe und Decken für Stilleben, originelle Bilderrahmen, Spiegel, Leuchter, Bücher in alten Einbänden, alles liebte sie und wusste Haus und Atelier damit zu zieren.⁸¹

(Otto Modersohn)

Hos Cézanne og Chardin fant Modersohn-Becker forbilder til å utvikle et nytt billedmotiv som gav henne mulighet til utdype sin nære relasjon til ting. Som ektemannen skildrer i sitatet ovenfor, hadde hun en forkjærlighet for merkelige ting, antikviteter og bruksgjenstander, som var særegne i form, eller farge (se ill. 45).⁸² Hun samlet på dem, og omga seg med dem i huset og i atelieret, og som det allerede har blitt nevnt, inngår disse gjenstandene også i hennes stilleben. Peter Harke tolker hennes kjærlighet til de vakre, håndlagde tingene som en motreaksjon til samfunnets masseproduksjon og industrialisering.⁸³ Dette virker sannsynlig. De solide gjenstandene uttrykker en stillhet og tidløshet som kan ses på som en motvekt til samfunnets raske forandring og krav om effektivitet. Modersohn-Becker likte det uforanderlige, hun unnlot ifølge ektemannen blant annet å lese aviser,⁸⁴ noe som kan tyde på at hun ikke ville bli forstyrret av det som skjedde utenfor atelieret. Til tross for hennes modernitet i de formale grepene, forble motivene de samme; hennes stilleben er sentret omkring en liten gruppe private gjenstander. De samme gjenstandene dukker også opp i hennes figurkomposisjoner, hvor hun i tillegg ofte smykker figurene med sine private edelstener.

Modersohn-Becker og Rilke – den intime studie av tingene og symbolismen

Helt i begynnelsen av august 1900, knappe to uker før Modersohn-Becker inngår forlovelsen med Otto Modersohn, møter hun for første gang den jevngamle tyske poeten Rainer Maria Rilke. Han

⁸⁰ „Paula Modersohn-Becker: Zu ihrem 70. Geburtstag am 8. Ferbr.: Persönliche Erinnerungen von der Schwester der Malerin“. *Neue Zeit* 31 (7. 2. 1946).

⁸¹ Otto Modersohn sitert i Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 19.

⁸² Man hadde mulighet til å se en rekke av Modersohn-Beckers private gjenstander og smykker under utstillingen *Paula Modersohn-Becker: Der Nachlass – Ein Musée sentimental* i Paula Modersohn-Becker-Museum høsten 2004.

⁸³ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 19-20.

⁸⁴ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 103.

kommer til Worpswede med vennen og forfatteren Carl Hauptmann. De to blir med begeistring tatt opp i det som på det daværende tidspunkt bare ble betegnet som ”familien” – den tette krets bestående av Paula Modersohn-Becker, Otto Modersohn, Voegler med forlovede og Clara Rilke-Westhoff, og noe på utsiden Modersohn-Beckers søster Milly og Marie Bock (også elev hos Mackensen). Rilke og Modersohn-Becker inngår i disse septemberukene et gjensidig svært viktig vennskap. Modersohn-Becker har sitt første pariseropphold bak seg og trenger noen å dele sine nye oppfatninger om kunsten og livet med.

Det er særlig Rilkes betraktninger omkring ”die Dinge” som fanget hennes interesse. Alt går i følge ham utifra *tingen*, og menneskene må forsøke å fange den med språket for å overvinne tingens fremmedhet, og således bygge opp en ny forståelse.⁸⁵ Modersohn-Becker responderer til disse tankene i sine nedtegnelser: ”Ich finde es dann so wunderbar, wenn Dinge und Empfindungen über einen kommen und man nicht über die Dinge.”⁸⁶

Noe brått og kanskje uforståelig for mange av koloniens medlemmer forlater Rilke Worpswede til fordel for Berlin i oktober samme året. Planen var i henhold til nedtegnelser at han skulle komme tilbake og slå seg ned i landsbyen, men det skjedde av uvisse grunner ikke. I den neste tiden foregår en livlig korrespondanse mellom Modersohn-Becker og Rilke, hvor de blant annet utveksler verbale stilleben. I et av brevene fra Rilke kan vi lese:

Denken Sie, Liebe Paula Becker, ich hatte auf meinem Schreibtisch einen Kupferkrug, darin Georgien in der Farbe alten Elfenbeins, leise gilbende Georgien in der Farbe alten Elfenbeins, leise gilbende Georgien, standen, geradeso, dass die phantastischen, wunderbaren Blätter des Kohls nur dazu gesteckt werden musste, damit ein Wunder geschähe. Es ist geschehen und wirkt. – Auf der zu dem Bücherregal gebauten Bank war ein hohes schlankes Glas mit einigen Hagebuttenzweigen aufgestellt, dort fügten sich die schweren Dolden der Vogelbeeren ein, und zu Föhrenzweigen reimten die grossen gelben und goldenen Blätter, die wie ausgespannte Hände des Herbstes sind, welche Sonnenstrahlen ergreifen wollen.⁸⁷

Poeten skildrer her objektene mest intime kvaliteter, og nettopp denne intimiteten i beskrivelsen av de trivielle tingene blir et av Modersohn-Beckers viktigste siktemål i kunsten. Hun svarer ham med tilsvarende inngående skildringer av tingene rundt henne: ” Ich habe einen grossen Strauss

⁸⁵ Liselotte von Reinken, *Paula Modersohn-Becker in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt's Monographien, red. av Kurt og Beate Krusenbergs (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983), 64-65.

⁸⁶ Brev fra Modersohn-Becker til tanten Marie Hill, 30. des. 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 256.

⁸⁷ Brev fra Rilke til Modersohn-Becker, Schmaragdendorf, 5. nov. 1900, *Paula Modersohn-Becker: Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke*, red. av Rainer Stamm (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2003), 19.

herbstlicher, weisser Beeren vor mir auf den Tisch. (...) Die Schimmern im gelblichen Lampenlichte und ich streichle sie mit den Augen.”⁸⁸

Den intime skildring og opphøyning av de trivielle tingene var et viktig aspekt innen tidens symbolistiske diktning, hvor Rilke var en av de viktigste representantene for den tyske fløyen. Han orienterte seg tidlig i karrieren mot et slikt tematikk først og fremst via den belgiske dramatiker Maurice Maeterlincks symbolistiske stykker.⁸⁹ Modersohn-Becker hadde på egenhånd oppdaget Maeterlinck, og hun leste hans *Visshet og skjebne* allerede før sitt første parisopphold (1900). I brever og dagboknotater fra den første tiden i Worpswede skildrer hun visse stemninger som ”Maeterlinck-mystisch”.⁹⁰ Under det første pariseroppholdet beskjeftiger hun seg stadig med Maeterlinck,⁹¹ men i tillegg fatter hun interesse for Nabiene, kunstnerne Modersohn-Becker selv regnet for de mest moderne. Gruppens medlemmer var overbeviste katolikker, og fant hos Maeterlinck og annen symbolistisk diktning en ekvivalent for sin kunstoppfatning. Modersohn-Becker viet seg i langt større grad enn Nabiene til stillebengenren og man kan anta at hun var opptatt av andre aspekter ved hans tekster: nemlig hans interesse for hemmeligheten ved de trivielle og tilsynelatende ubetydelige tingene.⁹²

⁸⁸ Brev fra Modersohn-Becker til Rilke, Worpswede, 1. des. 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 248.

⁸⁹ Monika Ritzer, „Dramatische Dichtung“ i Manfred Engel, red., *Rilke-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* 264-282 (Stuttgart: J.B. Metzler, 2004), 271-276.

⁹⁰ Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 51.

⁹¹ Det fremkommer blant annet i et brev fra Modersohn-Becker til foreldrene, Paris, 19. april 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 215.

⁹² Se Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 51-52.

Kapittel: 3 Den stilistiske utviklingen – kunstneriske referanser og egenart

I det følgende vil et utvalg av stillebenene bli undersøkt i et stilistisk perspektiv. Vi begynner med den første pariserreisen og det første stillebenet. Følger vi den formale utvikling og den kunstneriske dialogen frem mot hennes arbeider fra det siste pariseroppholdet, ser vi at hun har nådd et selvstendig uttrykk og løsrevet seg fra sine forbilder. Vi vil avslutte med et av hennes siste stilleben som viser at kunstneren stadig beskjeftiger seg med nye stilistiske løsninger for å nå sine mål for kunsten.

3.1 Produksjon under og etter den første pariserreisen med referanser til den eldre tradisjonen og impresjonismen

Stilleben mit Schale und Milchkännchen

Man er i litteraturen enig om at *Stilleben mit Schale und Milchkännchen* (ill. 1) med all sannsynlighet er Modersohn-Beckers første stilleben. Bildet er ikke datert, men alt tyder på at det ble malt under hennes første pariseropphold i 1900. Cornelia Garwer viser i sin avhandling til den typisk franske melkemuggen og drikkeskålen (*bol*) som bevis for bildets tilblivelse i Paris.⁹³ Modersohn-Beckers første kjente stilleben står på mange måter trygt plantet i den eldre tradisjonen innen genren. Dette er også hovedargumentet for at man i litteraturen mener at bildet ble malt i tiden hvor Modersohn-Becker for første gang lar seg begeistre av parisermuseumenes samlinger. Under oppholdet skriver hun i et brev til Otto Modersohn med kone⁹⁴:

Natürlich sind die Älteren alle wundervoll, die Rousseau, Corot, Daubigny, Millet, Courbet. Kennen Sie Monet. Ich hatte in Deutschland seinen Namen gehört. Neulich sah ich eine Anzahl Bilder von ihm. Auch hier schien mir die Auffassung der Natur eine oberflächliche. Ich wüsste gerne ihre Meinung. Velasquez gibt es in Louvre nur zwei spanische blonde Prinzesschen, im grau-weissen Kleidchen mit stumpfen Rosa besetzt. Kolossal fein und gehalten in der Farbe. Von Rembrandt sind da zwei kleine feine Bilder: Christus bei den Jüngeren zu Emmaus und eine heilige Familie.⁹⁵

Beundringen for Barbizon-skolens medlemmer og barokkens malere gjenspeiles i hennes første stilleben. Vi vet av venninnen Clara Rilke-Westhoffs nedtegnelser at Modersohn-Becker også

⁹³ Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 92.

⁹⁴ Otto Modersohn var gift da Paula Becker møtte ham for første gang. Fru Modersohn døde sommeren 1900 etter langvarig sykdom og etterlot Otto Modersohn med datteren Elsbeth. Høsten samme året, bare måneder etter hennes bortgang forlovet Modersohn og Becker seg.

⁹⁵ Brev fra Modersohn-Becker til Otto og Helene Modersohn, Paris, 29. feb. 1900. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 203.

opplever Cézanne for første gang dette året, bildet viser imidlertid ikke noe umiddelbart slektskap til ham, utover valget av eplet som motiv.

Modersohn-Beckers første bidrag til genren er en enkel og beskjeden komposisjon med store kontraster i lys og mørke. Sentralt i bildet trer en samlet gruppe gjenstander frem fra en mørk bakgrunn. Frukt og hvitt glass er dandert på et svartpolert bord og gjenstandene speiler seg i den blanke flaten. Komponentenes former artikuleres; mettet og klare i koloritten står de frem mot det kontrasterende sorte. Bildet bærer preg av å være malt i atelierlys, og det fremkommer av kunstnerens notater fra perioden at hun er opptatt av fargen slik den oppleves *uten* sollys: "Bei Sonne ist mir die Erde viel zu hell, ich möchte dann alle Farben tiefer haben, satter.." ⁹⁶ Hun ønsker å oppnå "eine tiefe farbige Leutkraft in der Dämmerung (...), Leuchten ohne Sonne". ⁹⁷ Dette viser tydelig at hun har andre preferanser i kunsten enn de franske impresjonistene og malekollegaene fra Worpswede, som hadde til hensikt å fange utelyset.

Referansene til den eldre tradisjonen er klare: Hun lar den mørke bakgrunnen skyve bordet mot betrakteren, og gjenstandenes plastisitet og fargeglød blir fremhevet. Den imaginære lyskilden som faller inn fra en side og gjenstandenes modellering i lys og skygge er kjente grep fra barokkens stilleben. Bildets komposisjon og gjenstandsskildringer er imidlertid svært nøktern og tankene går til Chardin. I den sene stillebenproduksjonen reduserte han komposisjonen til få nøye utvalgte objekter uten noen form for handling utover gjenstandskomposisjonen. Objektene fremstår først og fremst som bildelementer uten tegn til dramatik, eller et nært forstående handlingsforløp. Chardins sene stilleben var godt representert i Louvre i 1900. ⁹⁸ Et betegnende eksempel fra samlingen, som Modersohn-Becker med all sannsynlighet hadde gleden av å se, er *Sølvbeget* ⁹⁹ (ill. 2) fra omkring 1767.

Maleriet minner om ill. 1 i formatet, men er noe mindre i størrelse. På et kraftig, lyst trebord plassert i nedre halvdel av bildet hviler en rekke oppstilte gjenstander. Bildet er hovedsakelig holdt i varme rødlige og gulbrune toner, og er lysere og rikere i valøren enn *Stilleben mit Schale und Milchännchen*. Chardin lar i likhet med Modersohn-Becker lyset falle inn fra en side (her

⁹⁶ Ibid., 204.

⁹⁷ Brev fra Paula Becker til Otto og Helene Modersohn, Paris, begynnelsen av mai, 1900, *Paula Modersohn-Becke in Briefen und Tagebüchern*, 222.

⁹⁸ Louvre mottok i 1869 tyve stilleben av Chardin, flere av disse tilhørte den sene produksjonen. Kitschen, *Cézanne*, 39. Det var også særlig de sene stillebenene som var viktige inspirasjonskilder for blant annet Cézanne, Manet og Courbet. Se Kitschen, *Cézanne*; Budo Vischer, "Beobachtung zu Chardins Einfluss".

venstre) men han skaper et langt større spill i gjenstandenes overflate. Lyset i Chardins maleri er komposisjonsmessig mer avansert – det ”strøs” over gjenstandene og gjennomborer dem, og hele bildet fylles med lys. Ifølge Pierre Rosenberg har Chardin aldri før redusert arrangementet til et slikt minimum og gitt så mye oppmerksomhet til bildets lyse områder og skinnet i gjenstandene.¹⁰⁰

Til tross for de to bildenes klare slektskap i motiv og komposisjon er det påtakelig at Chardins maleri virker mindre ”robust” enn Modersohn-Beckers. Komposisjonen i ill. 1 er svært samlet og resten av billedflaten er så mørk, at det bare til en viss grad oppstår spenning og dynamikk. Det har tydeligvis ikke vært hva hun først og fremst har etterstrebet. Mens Modersohn-Becker gjennom en symmetrisk anordning og forbindelse mellom gjenstandene oppnår ro og en lukket komposisjon, har Chardin i noe høyere grad valgt å la objektene fylle billedflaten, og ”tomrommet” rundt dem er også aktivisert ved at han betoner alle deler av bildet gjennom forskjellige fargenyanser.

Begge holder seg til få gjenstander i nærstudie, men Modersohn-Becker artikulere i høyere grad enn Chardin hvert objekt, aksentuert via de kraftige lokalfargene mot en nærmest enstonig bakgrunn. Hun kan i så måte minne noe om Edvard Manet i tydeligheten i skildringene. Det ser ut til at *betoningen* av tingene har vært viktigere for Modersohn-Becker enn å skildre deres tekstur. *Fruktene* er ekstra artikulert, de fremstår som organiske og mettede former. Mens Chardin fanger fruktens overflater, stofflighet og glans, skildrer hun substansen. Hun er med andre ord mer direkte i fremstillingen enn ham, ikke helt ulik Courbet, hvis man ser bort i fra hans glattpolerte overflater (se ill. 22). Man kan kanskje si at hun manifesterer formene, og det er muligens derfor Günter Busch mener hun faktisk tar Courbets realsime ett skritt lenger.¹⁰¹

Modersohn-Beckers maleri er enklere enn Chardins, både i formbeskrivelse og organisering av gjenstandene og ikke minst fargepåføring. En forklaring på dette kan være at Modersohn-Becker ennå har liten kunstnerisk erfaring innen genren, men sannsynligheten for at kunstneren allerede har staket ut sin vei, og at hun er selektiv i sin dialog med Chardins kunst, er nok større. Det kanskje viktigste hun har sett i hans stilleben er muligheten til å jobbe med objekter som

⁹⁹ Bildet er udatert, men jeg forholder meg til Kitschens dateringsforslag til omkring 1767, som stemmer godt med Pierre Rosenbergs tidsmessige plassering av bildet. Kitschen, *Cézanne*, 43; Pierre Rosenberg, red., *Chardin: 1699-1779*, utstillingskatalog (The Cleveland Museum of fine Art, Cleveland, 1979), 353.

¹⁰⁰ Rosenberg, *Chardin*, 353.

¹⁰¹ Günter Busch, *Paula Modersohn-Becker: Malerin, Zeichnerin* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981), 63.

billedelementer, og ikke minst *intimitet*. Modersohn-Becker vil hele veien etterstrebe enkelhet og nærhet i fremstillingen, særlig i den siste sentrale produksjon.

Stilleben med skål og melkekanne har påkalt liten interesse i forskningslitteraturen. Peter Harke og Garwer kommenterer bildets tradisjonsbundenhet men kommer ikke med noen videre beskrivelse eller karakteristik. Garwer skriver: ”das erste bekannte Stilleben (...) steht (...) in der Tradition der Stilleben-maleri, wie (...) beispielweise von Chardin.”¹⁰² På samme måte antyder også Harke et slektskap til Chardin og malere av hans tradisjon, uten å konkretisere det noe nærmere.¹⁰³ Det er imidlertid etter min mening – i tillegg til bildets referanse til Chardin – viktig å påpeke at man allerede i dette første stillebenet ser Modersohn-Beckers modernitet. Noe som først og fremst kommer til syne i graden av subjektivitet i beskrivelsene, og bildets formalistiske tendens. Hun tar kontroll over formen og bildets virkelighet på en helt annen måte enn Chardin. Ved at motivet begrenses til det sentrale i farge og form oppstår det en ”overtydighet”, eller ekspressivitet i uttrykket. Klarheten og tingenes aksentuerte fremtoning er betegnende for flertallet av Modersohn-Beckers stilleben. Det ble i begynnelsen av gjennomgangen av dette bildet slått fast at man ikke ser noen tilnærning til Cézanne i dette motivet, utover eplet. Man kan imidlertid til sammenlikning med Chardin se at hun velger å legge betraktningpunktet en anelse høyere, et komposisjonsgrep hun utdyper i sitt neste stilleben.

Stilleben mit blauweissem Porzellan und Teekessel

Dann war ich in Lilien-Atelier. Thee erwartete mich.
Eine gute und reine Gemeinschaft...¹⁰⁴
(Rainer Maria Rilke, 1900)

Slik skildrer vennin Rainer Maria Rilke et besøk hos Modersohn-Becker i hennes atelier i Worpswede september 1900, og bedre kunne man ikke beskrevet motivet i det neste bildet vi skal se på – *Stilleben mit blauweissem Porzellan und Teekessel* (ill. 4). Bildet er datert til 1900 og ble etter motivet å dømme laget etter hun kom tilbake fra Paris. Både Harke og Garwer ser flere likhetstrekk mellom hennes to tidligste stilleben, noe de underbygger med at begge gjengivelsene har sitt roffeste i virkeligheten, de er klassisk bygd opp med plastiske gjengivelser, romfølelse og en naturtro koloritt.¹⁰⁵ Slik jeg ser det er ulikhetene mellom disse bildene vel så betegnende. Sammenliknet med ill. 1 er strøkene i det aktuelle bildet delvis løsgjort fra den deskriptive redegjørelsen, og eksperimenteringen med strøkkvaliteter og relasjonen mellom flatebeskrivelse

¹⁰² Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 92.

¹⁰³ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 86.

¹⁰⁴ Rilke, dagboknotater, Worpswede, 16. sep. 1900, *Paula Modersohn-Becker Briefen und Tagebüchern*, 181.

og tredimensjonal illusjon indikerer at Modersohn-Becker er i ferd med å bevege seg bort fra realismen. Dette er et av de fire stillebenene Harke velger å analysere. Han går ikke inn på eventuelle kunstneriske referanser, men betoner bildets noe umodne karakter og mener de anekdotiske elementene gjenspeiler kunstnerens ønske om å gjøre hjemmemiljøet hyggeligere. Harke overser etter min mening en rekke viktige aspekter i dette bildet.

Det nesten kvadratiske bildet viser et bord dekket til te (i henhold til Buch og Werners tittel). Det er et innbydende motiv med gjenstander som hører sammen i den daglige bruk. Bordets oppdekning er slik dandert at man straks kan forsyne seg. Den flate skjematisk fremstillingen av liljene og den dunkle koloritten i bakgrunnen, står imidlertid i kontrast til det ellers relativt luftige verket og gir det gjestfrie bildet et noe dystert tilsnitt – en stemning slik man kanskje kan forestille seg i hennes mørke atelier, eller Worpswedebeboernes enkle, mørke værelser.¹⁰⁶ Fleur-de-lis-mønsteret i bakgrunnen er identisk med stort veggteppe som befant seg i Modersohn-Beckers atelier i Worpswede (se ill. 5) Det er antakeligvis dette mønsteret Rilke viser til når han snakker om liljeatelieret.

Stilleben med porselen er det første stillebenet hvor man finner en tydeligere gjenklang av de franske postimpresjonistene. Modersohn-Becker refererer med all sannsynlighet til Cézanne, som hun samme året har sett bildet av, i skildringen av rommet og i perspektivet. Sammenliknet med ill. 1 er romsituasjonen er i dette maleriet mer uklar, og betrakningspunktet er lagt høyere. Og selv om bordet er beskrevet tredimensjonalt, stopper dybdevirkningen i bildet ved bordets ytterkanter. Den ornamenterte bakgrunnen hviler i flaten og det øvrige rommet er ikke beskrevet, ikke helt ulikt Cézannes stilleben fra slutten av 1870-årene hvor han arbeidet med forskjellige tapetbakgrunner (se ill. 10) Et av disse, *Stilleben med frukt* (ill. 9), var utstilt under verdensutstillingen i 1900, hvor Modersohn-Becker var tilstede.¹⁰⁷ Beskjeftigelsen med en todimensjonal effekt kan også knyttes til Nabiene som hun så en grafisk utstilling av allerede i 1898 i Berlin, og som hun igjen hadde muligheten til å studere under sitt første opphold i Paris (se ill. 7,8).

Hverdagstematikken og skildringene av gjenstandene er imidlertid beslektet med impresjonismen som Modersohn-Becker hadde et ambivalent forhold til. Fra omkring 1902 og utover tar hun

¹⁰⁵ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 86; Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 92.

¹⁰⁶ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 26.

¹⁰⁷ John Rewald, Walter Feilchenfeldt og Jayne Warman, *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1996),1:277-280.

avstand fra denne stilretningen i sin søken etter streng konstruksjon og forenkling av formen, men mot slutten av karrieren forsoner hun seg igjen med impresjonismens formspråk. Malekollegaen Heinrich Vogeler er en av få som påpeker Modersohn-Beckers impresjonistiske tendens på dette tidspunktet og forklarer det med at hun den første tiden i kunstnerkolonien malte sammen med Otto Modersohn og tok opp en del av hans synspunkter i sin kunst.¹⁰⁸

3.2 Worpswede - Paris, perioden 1901-1904. Eksperimentering innen genren.

I årene mellom de to oppholdene i Paris (1901-1902) er det hovedsakelig landskapsmotivet som står i sentrum for Modersohn-Beckers produksjon.¹⁰⁹ Hun maler en liten gruppe stilleben som kjennetegnes ved at de er malt i lette, fine strøk i delikate farger ofte med pastellaktig virkning. De har i likhet med te-stillebenet (ill. 4) en viss tilknytning til impresjonismen og avviker i så henseende fra hovedtendensen i hennes stilistiske utvikling mot en streng formal oppbygging. Bildene røper samtidig, i likhet med ill. 4, en forsiktig tilnærming til den franske avantgarden. *Stilleben mit grüner Blumenvase* (ill. 11) er kanskje det mest spennende stillebenet fra perioden som interessant nok ikke er helt ulikt Matisses *Spanskt stilleben* (ill.12) malt etter Modersohn-Beckers død. Dette bildet, sammen med *Blühender Apfelbaum* (ill. 14), er beslektet både med Nabiene og van Goghs dekkortative bilder (se ill.13,15).¹¹⁰

Modersohn-Becker studerer i denne perioden også eldre kunst, og hun søker særlig kunstnere som gjengir tingene med tyngde, plastisitet og intimitet. Etter å ha studert renessansemaleren Mantegna skriver hun: "Diese ungeheueren Plastik (...) gibt eine solche Stärke des Wesens. Wenn bei der Grösse der Form die ich anstrebe, noch diese Wesenhafte dazukäme. (...) Meine zweite Hauptklippe ist mein Mangel an Intimität."¹¹¹ Hun er med andre i en fruktbar prosess; hun eksperimenterer med forskjellige løsninger og utvikler seg raskt, noe ektemannen også påpeker:

¹⁰⁸ Vogeler, "Erinnerungen: Paulas Tod" i Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 1:48. Gillian Perry er så innom dette bildet i sin korte gjennomgang av stillebenene, hvor hun påpeker bildets impresjonistiske stil, uten å utdype det noe mer. Innen den sentrale forskningslitteraturen er hun, etter det jeg vet, den eneste som ser en slik tendens i dette maleriet. Gillian Perry, *Paula Modersohn-Becker: Her life and work* (New York: New & Harper, 1979), 115.

¹⁰⁹ I Busch og Werners oversiktsverk er det bare registrert ett stilleben fra 1901, og i overkant av syv fra 1902 (noen av dem befinner seg i grenseland mellom genrene).

¹¹⁰ Modersohn-Becker så med all sannsynlighet bilder av van Gogh under sitt første pariseropphold. Jf note 166 nedenfor. For mer om stillebenene fra denne perioden, se blant annet *Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag*, utstillingskatalog, 2. utg. (Kunsthalle Bremen og Böttcherstrasse, Bremen, 1976).

¹¹¹ Modersohn-Becker, dagboknotater, 1. des. 1902, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 330.

”Ich bin wirklich überrascht über Paulas Fortschritte diesen Winter [1902]. (...) Frei, naiv, koloristisch fein gestimmt, intim und doch malerisch gross.”¹¹²

Omkring 1903 øker Modersohn-Becker stillebenproduksjonen betraktelig, og arbeidet med motivet blir fra nå av og frem til hennes død et av hennes viktigste prosjekter. Vinteren 1903 tar hun turen til Paris for andre gang, hvor hun blir til mars samme året. Forholdet til ektemannen blir dårligere og hun tar avstand fra livet i Worpswede.¹¹³ Stillebenene fra dette året kjennetegnes av divergerende uttrykk, det kan virke som om hun fortsatt prøver seg frem. Det ser det ut til at det er særlig to hovedproblemstillinger hun befatter seg med på det formale plan: effekten av pastos maling og en mørkere, tyngre palett, og Cézannes håndtering av rom. Modersohn-Becker uttrykker i sine nedtegnelser at hun med den pastose malingen ønsker å skape substans: „...Dieser dicke Farbeauftrag hat für mich etwas Materielles.“¹¹⁴ I noen av portrettene og figurbildene går hun lenger enn i stillebenene. Etter å ha påført malingen risser hun inn en overflatestruktur med baksiden av penselen slik man opplever i *Selbstbildnis mit Kette* (ill. 24) Malingen er så tykk og tørr, at det ser ut som om hun har skåret ut formen og man får nærmest følelsen av å stå fremfor et relieff

Stilleben mit venezianischem Spiegel

Stilleben mit venezianischem Spiegel (ill. 16) er datert til 1903 og det ble antakeligvis malt etter pariseroppholdet. I dette prangende motivet går hun bort fra prinsippet om ”det enkle”; hun har samlet skinnende, kostbare gjenstander i tråd med den barokke tradisjonen (se ill. 17). Det nesten kvadratiske maleriet viser et nærbilde av et oppdekket bord. Et speil, en lysestake, en vase med to roser, et glass og et perlekjede er dandert på en lys plate med rutet mønster. Dette er Modersohn-Beckers private gjenstander; enkelte av dem dukker også opp i senere stilleben (ill. 18).

Gjenstandene og den blågrønne bakgrunnen, som tilsvarer veggfargen i hennes såkalte ”Brünjes-Atelier” (leid av worpswedefamilen Brünje), tilsier at bildet mest trolig ble malt i Worpswede.¹¹⁵

Komposisjonen er mindre samlet enn i ill.1 og 4, den virker mer tilfeldig i organiseringen, og ses i høyere grad ovenifra. Horisontlinjen heves, bordplaten fremstilles lett vippet fremover og nærmer seg således billedflatens plan. Bakgrunnen er diffus og går nesten over i bordets bakre kant, man opplever således i liten grad dybde. Tankene går igjen til Cézanne, og man kan tenke seg at det er først nå hun for alvor begynner å omsette inntrykkene av ham. Den uklare

¹¹² Otto Modersohn, dagboknotater, 11 mars, 1902, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 313.

¹¹³ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 15.

¹¹⁴ Modersohn-Becker, dagboknotater, 3. juni 1902, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 320.

romsituasjonen skaper en ny visuell umiddelbarhet; betrakteren må ikke lenger definere et rom. Samtidig fremkaller bildet følelsen av ustabilitet, gjenstandene ser ut til å falle, og det oppstår en spenning mellom tingenes tyngde og deres labilitet på grunn av bordets posisjon. Det er også usikkert hvor belysningen faller inn fra og man får inntrykk av at slagskygger og overflateglans er plassert nærmest tilfeldig.

Malingen er anbrakt i pastose strøk og koloritten er dominert av kalde grå-blå toner med pastellaktige innslag i kombinasjon med hvitt i forskjellige nyanser. Fargeholdningen er utypisk for Modersohn-Becker på dette tidspunktet hvor hun hovedsakelig arbeidet med en palett i jordtoner. Det er bare motivet som kan knyttes til barokkens velstandsmotiver. Gjennom mettheten og tettheten i fargen og forenklingen av gjenstandene får maleriet et robust preg, og avviker således fra barokkens trompe l'oeil. Man får heller ingen følelse av at objektene er ment som statussymboler, det er objektene i seg selv som er det vesentlige.

3.3 Stillebene fra 1905 – et nytt moderne formuttrykk

For Modersohn-Beckers utvikling innen stillebenmaleriet blir 1905 et meget viktig år. I løpet av dette året lager hun en rekke enestående verk, som i formal kraft og malerisk tetthet overgår det hun hittil har prestert. Opptakten til denne produktive fasen er igjen en reise til Frankrike. Modersohn-Becker skriver i et brev i desember 1904 at hun ikke har utrettet mye på det kunstneriske plan den siste tiden og at hun trenger inspirasjon utenfra.¹¹⁶ I februar 1905 tillater Otto Modersohn noe motvillig sin kone å reise til Paris for tredje gang, hvor hun blir til april samme året. Mer enn noe annet, er det hennes trang til å virke i kunstmetropolen, som skaper distanse mellom de to ektefellene. Forholdet til de andre worpswedekunstnerne blir også stadig dårligere.

Betegnende for året 1905 er stor formal, komposisjonell og fargemessig varisajonsbredde stillebenene imellom. Hun befatter seg på samme tid med forskjellige og kompliserte problemstillinger. Cézannes innflytelse viser seg tydeligere enn før, horisontlinjen heves ytterligere og hun arbeider med den såkalte cézannske *passage* hvor konturene åpnes og bakgrunnen ser ut til å flyte over i tingene og omvendt. Parallelt utvikler hun et vokabular med klar tilknytning til syntetismen. Modersohn-Beckers uttrykk tar form, men ikke bare gjennom

¹¹⁵ Se også Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 86-99.

¹¹⁶ Se *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 379.

dialogen med de franske postimpresjonistene. Overordnet for hennes formale eksperimentering er egne nedfelte mål for kunsten. Under pariseroppholdet skriver hun: ”Die Stärke, mit der ein Gegenstand erfasst wird (...), dass ist die Schönheit in der Kunst”¹¹⁷ Den stilistiske dialogen er underlagt hennes sterke ønske om å fange tingene med intimitet og storhet og enkelhet i form og farge. Enkelte av stillebene fra perioden viser ingen klar tilknytning til den franske avantgarden.

Det er innen stillebengenren man tydeligst ser hennes enorme utvikling dette året. De aller fleste av figur- og landskapskomposisjonene består fortsatt i jordtoner i pastos penselskrift, med unntak av en begynnende stilisering innen portrettet.

Stilleben mit Zuckerdose und Hyazinthe im Glas

Stilleben mit Zuckerdose und Hyazinthe im Glas (ill. 26) skiller seg ut i prouksjonen. Maleriet som i dag befinner seg i Bremen Kunsthalle er på lik linje med de feste maleriene fra perioden ikke datert, men man antar at det ble malt i 1905, altså to år etter *Stilleben mit venezianischem Spiegel*¹¹⁸. Bildet har ingen klar tilknytning til de franske postimpresjonistene, og det blir heller ikke behandlet hos Garwer og Harke. Den frontale oppstilling gir assosiasjoner til det spanske 1600-tallsstillebenet som hun med all sannsynlighet ble fortrolig med under sine utallige runder i Louvre (se ill. 52,53). Bildet utpeker seg i så henseende, da nesten samtlige av hennes stilleben etter 1903 fremstilles sett ovenifra. Den frontale oppstillingen av gjenstandene på rekke og rad, finner man i ett annet tilfelle, i *Stilleben mit Robbia-Putto* (ill. 28), malt samme året. *Stilleben mit Zuckerdose und Hyazinthe im Glas* utmerker seg imidlertid først og fremst på grunn den strengt organiserte konstruksjonen, et trekk man finner blant forgjengerne til den abstrakte kunsten, både innen kubismen og fauvismen (også blant de tyske ekspresjonistiske grupperingene).¹¹⁹

Tre gjenstander hviler mot en grønn bakgrunn. En beskjedent dekorert hvit sukkerskål og en smal, mørkegrønn glassvase med noen bleke svibelblader, står oppstilt til høyre i bildet. Til venstre for dem henger en kraftig, lys treramme, trolig et speil. Alt er plassert nøyaktig i betrakterens øyehøyde, i tett utsnitt, som om man står rett frem for en hylle. Gjenstandenes form er nesten utelukkende parallelt til bildets ramme. Tingenes plastisitet et svært beskjedent gjengitt og svibelbladene ser ut til å bestå av enkle ubearbeidede penselstrøk. Svibel-stillebenet er et av de

¹¹⁷ Modersohn-Becker, dagboknotater, Paris, 10. mars 1905, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 404.

¹¹⁸ I forbindelse med dette bildet er det stor uenighet rundt datering i litteraturen. Forslagene strekker seg fra 1901-05. Jeg velger imidlertid å se bort i fra dissensen i dette tilfellet. Bildet har et selvstendig uttrykk og man er ikke avhengig av å se det i sammenheng med de franske postimpresjonistene eller andre trender i tiden.

første stillebenmotivene hvor det dukker opp uklare, udefinerbare momenter i komposisjonen. Dette er et grep vi oftere vil se fra nå av, og som bekrefter bildets abstrakte og subjektive verdier. Man får inntrykk av at rammen inneholder et speil – men det er ikke avklart. Det er heller ikke tydelig hva rutene i speilbildet skal forestille, noe som skaper en spenning eller et irritasjonsmoment i bildet. De flate kvadratene skaper imidlertid rytme, de tar opp i seg speilets firkantede form, selve bildets firkantede form og understreker *flaten*, bildets formalistiske uttrykk. Selv om man i dette maleriet ikke opplever noen form for dybdevirkning, gir speilet en viss romfølelse, det skaper flere realiteter og åpner opp bildet – både tematisk og rommelig.

Man finner noe av den samme abstrakte virkningen i maleriet *Junge im Schnee* (ill. 27), som antakeligvis er malt samme året. De to bildene er også tematisk beslektet via de nakne, ekspanderende kvistene, som skaper et spenningsmoment i begge bildene. Tematisk og formalt slektskap på tvers av genre, blir kjennetegnende for Modersohn-Beckers kunst i tiden fremover, noe som forsterker følelsen av at alle motivene er del av et større kunstnerisk prosjekt.

3.3.1 Paula Modersohn-Becker og Paul Cézanne

Ich denke und dachte diese Tage stark auf Cezanne und wie das einer von den drei oder vier Malerkräften ist, der auf mich gewirkt hat wie Gewitter und ein grosses Ereignis.¹²⁰

(Paula Modersohn-Becker, 1907)

Die Flächenaufteilung Cezannes, seine Licht- und Schattenführung, unbekümmert um den Gegenstand, die Aufteilung der Fläche innerhalb der Dinge lag ihr fern (...) Paula malte gewissermassen alles als beseeltes Stilleben, das Ding an sich betonend, vom Gegenstand ausgehend. Cezanne war ganz frei vom Gegenstand, seine Stilleben wirken oft wie Unwetter, seine Früchte wie Blumen etc.¹²¹

(Otto Modersohn, 1919)

Hos Cézanne finner Modersohn-Becker et formuttrykk fjernt fra impresjonistenes vektlegging av atmosfære og spontanitet. Hun finner gjenklang for tanker hun lenge har gått med – et ønske om

¹¹⁹ Betonningen av flaten og utviklingen mot det abstrakte kan til være inspirert av Matisse som hun så i Paris i 1905 ved den årlige *Artistes Indépendants*. Matisse stilte i den anledning ut hele fire stilleben. Donald E. Gordon, *Modern art exhibitions 1900-1916: Selected catalogue documentation* (München: Prestel-Verlag, 1974), 2:125.

¹²⁰ Brev fra Modersohn-Becker til Clara Rilke-Westhoff, Worpsswede, 21. okt. 1907, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 475.

¹²¹ Otto Modersohn sitert i Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 17-18.

klarhet i struktur og komposisjon.” Die Linien widerstreben eigentlich meine Natur, da sie in Wirklichkeit nicht vorhanden sind“, skriver Modersohn-Becker i 1898.¹²² Tanker som minner om Cézannes kjente sitat (som hun neppe kan ha kjent til på det tidspunktet): ” vis meg noe i naturen som er tegnet. Det finnes ingen linje, ingen modellering, bare fargekontraster...”¹²³ Modersohn-Becker innfører etterhvert linjen som et viktig verktøy (blant annet i dialog med den symbolistiske linjeføringen), imidlertid synes disse sitatene å gjenspeile deres felles ønske om gjenskape virkeligheten via modellering med farge.

Skal man tro Otto Modersohn, var hun også kritisk til visse aspekter ved Cézannes stilleben (se sitatet ovenfor), blant annet Cézannes manglende artikulering av gjenstandene i seg selv. Det er med all sannsynlighet Cézannes sene stilleben kunstnerens ektemann viser til i sitatet ovenfor. Cézanne arbeider i sin sene og mest produktive stillebensfase med overflodsstilleben – mye stoffer, mange epler – og som Otto Modersohn påpeker, fører dette til at den enkelte gjenstand ikke betones på samme måte som hos Modersohn-Becker.¹²⁴

Stilleben mit Gemüse und irdenem Geschirr (ill. 29) er i følge Cornelia Garwer det første av en rekke stilleben der vi ser helt kare elementer fra Cézanne. Det råder stor uenighet om når bildet ble laget og uenigheten rundt dateringen åpner i dette tilfellet for forskjellige konsekvenser i henhold til en kartlegging av Modersohn-Beckes stilistiske utvikling og plassering. Både Peter Harke og Garwer resonnerer for at bildet ble malt rundt 1905. Hovedargumentet er at bildet inngår i en rekke av stilleben fra dette året med slektskap til Cézanne (se blant annet ill. 30).¹²⁵ At bildet er det første med innflytelse fra Cézannes kan med tanke på denne dateringen diskuteres, da man gjenkjenner hans komposisjonsprinsipper også i *Stilleben mit venezianischem Spiegel* (ill. 16) fra 1903. I verkoversikten fra 1998 blir *Stilleben mit Gemüse und irdenem Geschirr* datert til omkring 1903. Werner og Busch argumenterer visuelt ved å plassere det ved siden av *Stilleben mit venezianischem Spiegel* i katalogen. Begge bildene (ill. 29,16) er gjengitt med plastisitet og illusjonistiske virkemidler som overflateglans, og slektskap i perspektivet (horisontlinjen er lagt

¹²² Brev fra Modersohn-Becker til faren, Berlin, 30. jan. 1898, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagesbüchern*, 118.

¹²³ Fra en samtale mellom Cézanne og Bernard som senere ble nedfelt av Bernard, sitert i Margret Steenfatt, *Ich, Paula: Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker* (Weinheim: Belz Verlag, 1988), 27.

¹²⁴ Disse karakteristikaene gjelder hovedsakelig for Cézannes sene produksjon. For mer om Cézannes stilleben henviser jeg blant annet Kitschen, *Cézanne*.

¹²⁵ Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 96-102; Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 92.

høyt). Det finnes imidlertid andre elementer i stilleben med grønnsaker som gjør at det er relevant å behandle under gjennomgangen av Cézanne.¹²⁶

Stilleben mit Gemüse und irdenem Geschirr viser en stor, gul keramikkrug med to hanker og en grønn skål flankert av et blomkålhode, en purreløk, en gulrot, en bukett av rotfrukter og en enkel blomst. Tingene hører ikke sammen i en logisk kontekst og ligger spredt tilsynelatende vilkårlig utover en *cézannsk* hvit duk med noen folder. At hun nå i høyere grad enn tidligere velger gjenstander ut i fra hva som er fordelaktig for komposisjonen og ikke med hensyn til logikk, kan nok også ha en viss sammenheng med Cézanne. Horisontlinjen rykker mot bildets øvre kant og bordet fyller nesten hele billedflaten; krukken skyves bakover mot bordets og bildets ytterkant og skjæres så vidt av ved høyre hank. Bildet viser slektskap til Cézanne i motiv og komposisjon, men hun holder seg til lokalfargene i gjengivelsen av gjenstandene. Imidlertid legger hun hvite punkter på krukken og skålen på samme måte som Cézanne gjør i beskrivelsen av sine epler og skåler – hvite flekker som antyder lyssituasjonen. Modersohn-Becker går med dette maleriet bort fra den pastose påføringen av farge, slik vi så det i den øvrige produksjonen fra 1903 (noe som igjen kunne tyde på at bildet er malt noe senere). Og hun beskriver i mindre grad tingenes materialitet. Når hun nå etterhvert går over til å behandle alle overflater så og si likt – frukter, stoffer og gjenstander – beveger hun seg samtidig tematisk bort fra den materielle verden, eller den overflatiske delen av vår virkelighet.

Stilleben mit Äpfeln und Bananen – et nytt forsøk i Bremer Kunsthalle

Mit ganz besonderer Genugtuung begrüßen wir diesmal einen nur allzu seltenen Gast in der Kunsthalle in Paula Modersohn-Becker. Aufmerksame Leser der Bremer Kunstberichte erinnern sich noch der grausamen Abfertigung, die der höchstbegabten Künstlerin vor einigen Jahren in einem angesehenen bremischen Blatt zu Teil wurde. Leider wird, wie ich fürchte, ihr ernstes und starkes Talent auch jetzt unter dem grossen Publikum nicht viele Freunde finden. Es fehlt ihr so ziemlich alles, was die Herzen gewinnt und dem flüchtigen hinblickenden Auge schmeichelt, Gerade solchen Erscheinungen gegenüber erwächst indessen einer ernsthaften Kunstkritik die Pflicht, auf die Qualität hinzuweisen. (...) Wer die Stilleben und den Mädchenkopf von Paula Modersohn als hässlich, brutal an den Pranger stellt, wird auf ein beifälliges Kopfnicken vieler Leser mit Sicherheit rechnen dürfen. Wer dagegen sagt, dass in der jungen Künstlerin eine ungewöhnliche Energie lebt, ein höchst kultivierter Farbensinn und ein starkes Empfinden für dekorative Bestimmung der Malerei, wird sich auf Widerspruch gefasst machen müssen. Und doch sei es gesagt, dass wir uns glücklich schätzen dürfen, ein so starkes Talent wie Paula Modersohn die unsere nennen zu können. Die Künstlerin weilt seit einiger Zeit in Paris, und der Einfluss der dortigen unvergleichlichen Kultur, namentlich Cézannes, ist nicht zum Schaden bei ihr sichtbar.¹²⁷

¹²⁶ I resten av oppgaven vil bildet bli omtalt som et 1903-verk fordi jeg forholder meg til Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*.

¹²⁷ Utdrag fra et innlegg skrevet av daværende direktør ved Kunsthalle Bremen i *Bremer Nachrichten* 11.11.1906, i forbindelse med worpswedernes utstilling i museet. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 462-463.

Stilleben mit Äpfeln und Bananen (ill. 32) er et av få av Modersohn-Beckers bilder som ble omtalt i litteraturen mens hun levde. Fruktstillebenet ble på initiativ av Otto Modersohn forsøkt stilt ut allerede våren 1906, men det ble avslått av juryen i den *Nordwestdeutschen Künstlerverband*s med begrunnelsen av å være ”Cézanne zu sehr nachempfunden”.¹²⁸ Bildet ble senere samme året antatt til en utstilling arrangert av Bremer Kunsthalle viet Worpswedekolonien kunstnere.¹²⁹ I den forbindelse skrev museumsbestyrer Gustav Pauli et engasjert innlegg (delvis gjengitt ovenfor) med lovord om den unge kunstnerens talent. Han kommer samtidig med krass kritikk av den ufine omtalen hun fikk ved hennes første opptreden i museet, syv år tidligere.¹³⁰ Bildet har fått en sentral plass i forskningslitteraturen. Harke og Garwer gir bildet mye plass og belyser inngående de formale likheter med Cézannes stilleben.¹³¹ *Stilleben mit Äpfeln und Bananen* er utvilsomt et interessant bilde, nettopp fordi det så tydelig viser Modersohn-Beckers dialog med Cézanne og muliggjør en sammenlikning mellom to av det forrige århundrets pionerer innen stillebengenren. Men at dette bildet ikke er hennes mest selvstendige, er nesten overflødig å si; det har etter mitt skjønn derfor fått overdimensjonert oppmerksomhet i litteraturen sammenliknet med en rekke av hennes mer egenartede stilleben. Etter min mening må det aktuelle bildet først og fremst betraktes som et eksperiment i utarbeidelsen av et eget uttrykk.

Nok en gang har vi med et udatert bilde å gjøre. Man er imidlertid, på grunn av rikelige biografiske data, enig om at det ble malt i 1905. Bildet røper ved første øyekast slektskap til Cézanne (ill. 33, 34). Christa Murken Altrogge går så langt som å si at dette bildet ikke er forestillbart uten Cézannes innflytelse, noe hun begrunner med Modersohn-Beckers plutselige strenge organisering av formene, den høye horisontlinjen og modelleringen med farger i brune, røde og gule toner mot en blå bakgrunn.¹³² Jeg vil ikke her komme med noen inngående beskrivelse av bildet og de cézanniske grepene, da dette er godt beskrevet i den øvrige litteraturen.

¹²⁸ Dette fremkommer av et brev fra Fritz Ovebeck til Modersohn, 2. feb.1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 7. Ovebeck satt selv i juryen, noe som forsterket Modersohn-Beckers følelse av å bli dolket i ryggen av sine egne og som bidro til en ytterligere distansering dem imellom.

¹²⁹ Etter eget ønske fikk hun med fire bilder, deriblant *Stilleben mit Äpfeln und Bananen*. Utstillingen fant sted i november 1906. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 391.

¹³⁰ Modersohn-Becker stilte for første gang ut sine bilder i Bremner Kunsthalle i 1899. Bildene ble slaktet av den såkalte ”kunstpaven” (navnet kommer av hans konservative holdninger til maleriet, og av at det knapt finnes en kirke i Bremen som ikke er utsmykket av ham), maleren, dikteren og forfatteren Arthur Fitger i *Weser-Zeitung*. Kritikken er blant annet gjengitt i *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 171-173.

¹³¹ Se Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 28-35; Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 100-102.

¹³² Murken-Altrogge, „Der französische Einfluss im Werk von Paula Modersohn-Becker“ i *Die Kunst und das schöne Heim*, 145-152 (München, 87. Årgang, 1975, Heft 3), 148.

Jeg vil imidlertid forsøke å se litt på *forskjellene* mellom de to kunstnerne, myntet på Modersohn-Beckers bevisste utelatelse av bestemte trekk ved Cézannes billedspråk.

Det er særlig Cézannes *Stilleben med epler og appelsiner* (ill. 33) som har blitt trukket frem som referanseverk i litteraturen. Og det første som slår en når man ser ill. 32 og 33 ved siden av hverandre, er at det er vanskeligere å orientere seg i Cézannes bilde: Konturene åpnes opp og bildets forskjellige plan flyter over i hverandre. Modersohn-Becker går heller ikke så langt i oppløsningen av lokalfargen som Cézanne. Interessant er det imidlertid at hun, som Harke også påpeker, øker fargeintensiteten ved innføringen av komplementærfarger – et malegrep hun vil benytte seg av i tiltakende grad fremover. Man kan kanskje si at Modersohn-Beckers komposisjon fremstår som en redusert (uten negativt fortegn) utgave av *Stilleben med epler og appelsiner*. Hennes skildringer er grovere og enklere enn Cézannes – stoffene er tydeligere beskrevet – dukens små folder faller fra de store, og mønstret skaper ikke ”unødvendig” forvirring. Ved å kutte opp hele bildet i små enheter nærmer Cézanne seg et geometrisk, og til tider abstrakt maleri. Modersohn-Becker derimot betoner – også i dette stillebenet – gjenstandenes og fruktens selvstendighet, deres visuelle grunnformer. Tingene omslutes av en mørk konturlinje og virker mer mett i beskrivelsene. Hun arbeider med mindre utsnitt enn Cézanne i dette maleriet, og generelt er hun mer opptatt av intimstudien av tingene. Ved bruken av konturlinje går hun således tilbake på den skepsis hun år i forveien ytret om linjen. Det er med andre ord viktigere for henne å betone tingene, ”von Gegenstand ausgehend”,¹³³ enn å være tro mot sin oppfatning av naturens visuelle fremtoning (uten linjer).

Det er ikke helt umulig at Modersohn-Beckers eksplisitte dialog med Cézanne i dette bildet kan betraktes som en slags *hommage* til ham, et ikke uvanlig fenomen blant stillebenkunstnerne på denne tiden. Cézanne selv malte flere stilleben som har blitt tolket som hyllets til eksempelvis Manet og Camille Pissarro, hvor han i det sistnevnte tilfellet nettopp gjør det blant annet ved å fremstille bildet i Pissarros formspråk.¹³⁴

¹³³ Jf. note 121 ovenfor.

¹³⁴ Se også Kitschen, kap. 2., ”Stilleben statt Portrait: Werke um 1870-1877” i *Cézanne*, 31-60.

3.3.2 Møtet med Paul Gauguin

Her final paintings, done during the last year of her life, were indeed under influence of Gauguin, (...) yet at the same time show the most consistent development of her own style.¹³⁵

(Peter Selz, 1957)

I tillegg til den forbindelsen til Cézanne og forenklingen av formen, ser man rundt 1905 en ytterligere tydeliggjøring av gjenstandene gjennom mer eller mindre utpreget bruk av konturlinje. Særlig pregnant er bruken av dette stilmiddelet i en to stilleben med stilistisk slektskap til syntetismen (ill. 36,37)

Modersohn-Becker begynte allerede omkring 1900 å beskjeftige seg med den todimensjonale effekt, dekorative elementer og bruken av konturlinje, hvor hun antakeligvis blant annet har latt seg inspirere av Nabiene. Under det andre pariseroppholdet, i 1903, uttrykker Modersohn-Becker i sine notater stor begeistring for gotisk, antikk og ikke minst japansk kunst.¹³⁶ Modersohn-Becker hadde altså i lengre tid ønsket å arbeide i flaten. Hun skriver under parisoppholdet i 1903:

Ich stand bisher der Antike sehr fremd gegenüber. Ich konnte sie wohl schön finden an und für sich; aber ich konnte kein Band finden von ihr zur modernen Kunst. Und nun habe ich es gefunden und das heißt, glaube ich, ein Fortschritt. Ich fühle eine innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik, hauptsächlich die frühe Antike, und von der Gotik zu meinem Formempfinden. Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares.¹³⁷

Garwer er av den formening at Modersohn-Becker har blitt inspirert til å ta i bruk konturlinjen av Nabiene, noe som er sannsynlig. Imidlertid bruker hun dette og andre symbolistiske stilmidler bare sporadisk i stillebenene før 1905, først etter pariserreisen dette året ser man et helt tydelig skille i hennes kunst. Det finnes en rekke holdepunkter for at hun oppdaget Paul Gauguin under dette pariseroppholdet. Navnet dukker for første gang opp i hennes nedtegnelser,¹³⁸ og etter

¹³⁵ Selz, *German expressionist painting*, 46.

¹³⁶ Jf. note 248 nedenfor.

¹³⁷ Modersohn-Becker, dagboknotater, Paris, 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagesbüchern*, 345.

¹³⁸ Man kann selvsagt ikke utelukke at hun kan ha sett noe av ham på et tidligere tidspunkt. Som vi allerede har sett eksempler på skriver Modersohn-Becker ned sine møter med sentral kunst først i ettertid. Imidlertid finnes det ingenting i den øvrige litteraturen, eller i biografiske oversikter noe som indikerer at hun skal ha sett ham før 1905.

hjemkomsten til Worpswede våren samme året ber hun sin parisboende søster Herma om å informere henne om prisene på tidskrifter med artikler som omhandler Gauguin.¹³⁹

Gauguin har et stort nedslagsfelt i Modersohn-Beckers kunst kanskje særlig i henhold til mor- barn- og akttematikken, noe vi skal se nærmere på senere. Hun uttrykker aldri i klartekst at han er en viktigere kunstner for henne enn andre, men man kan med stor sannsynlighet regne ham til den smale gruppen kunstnere hun på slutten av sitt liv sier har virket på henne som ”Gewitter und ein grosses Ereignis”.¹⁴⁰ Modersohn-Beckes stilleben er imidlertid i en særstilling da de med unntak av *Stilleben mit Porzellanhund* (se ill. 40,41), ikke direkte kan settes i sammenheng med Gauguins *stilleben*. Det er først og fremst økt bruk av konturlinje og betoning av flaten man opplever i bildene vi nå skal se på, og Gauguin brukte disse stilmidlene bare til en viss grad i stillebenene. Oftest modellerer han komponentene i mer eller mindre grad og for det meste inneholder bildene også figurer og et beskrevet rom (se ill. 42,43) Modersohn-Beckers stilleben står således stilistisk i større grad i gjeld til hans stillehavsbilder fremstilt i et syntetistisk vokabular (ill. 78).

To stilleben med eggeglass

Stilleben mit Birnen und Eierbecher (ill. 36) og *Stilleben mit Blattpflanze und Eierbecher* (ill. 37) er begge av uvanlig små formater.¹⁴¹ De henger i dag ved siden av hverandre i Paula Modersohn-Becker-Museum i Bremen, hvor de skiller seg ut på grunn av størrelsen og det syntetistiske formspråket. Det er to meget dekorative malerier med et lekent uttrykk. Modersohn-Becker lar den romlige situasjonen være uklar, og beveger seg i likhet med svibelstillebenet (ill. 26) mot en høy grad av abstraksjon, men i disse bildene betones flaten ytterligere. De to maleriene er tematisk beslektet blant annet ved at eggeglasset opptrer i begge, og det kan se ut som om de to hører sammen i en serie.

Stilleben mit Birnen und Eierbecher er i lengdeforformat og viser en tallerken med fire pærer plassert til høyre for et egg i eggeglass. En udefinierbar halvmåneformet ting opptar øyet og forstyrrer komposisjonen. Formen ”angriper” fra venstre, krummer seg rundt egget og berører med spissen såvidt tallerkenen med pærene. Spillet som finner sted mellom tingene gjør at de virker levende. Modersohn-Becker hadde, som vi senere vil komme nærmere inn på, et særegent

¹³⁹ Blant disse er *Noa Noa*, Gauguins illustrerte nedtegnelser fra Tahiti hvor han blant annet skildrer tahitiske myter og legender. Hun etterlyser også et nummer av *Le Mercure de France* (okt. 1903) med en biografi over Gauguin og *Gauguin-Revue Encyclopédique* (feb. 1903), *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 418-419.

¹⁴⁰ Jf. note 120 ovenfor.

forhold til *frukt*, og hennes fruktstilleben har ofte et noe mer lekent uttrykk enn de øvrige motivene.

Modersohn-Becker modellerer bare i svært liten grad komponentene, formene er tydeliggjort og overdrevet, og selv om det ikke er et vanlig begrep i henhold til gjenstandsbeskrivelser, er det nærliggende å betegne motivet for karikert. Egget og det noe asymmetriske glasset er omgitt av en kraftig konturlinje og står således frem som én form. Den er i overdimensjonert størrelse; sjelden ser man et hønseegg (som man vanligvis har i et eggeglass) på størrelse med, eller større enn en pære. Karikeringen bidrar til at komponentene på et vis fremstår som menneskelige, sympatiske. Werner Hofmann fremhever overdrivelsen som et viktig verktøy i karikaturen, og han påpeker i den forbindelse forskjellen mellom et ekspresjonistisk og karikert uttrykk. I et ekspresjonistisk uttrykk ønsker man ifølge forfatteren å opphøye det individuelle til det allmenne, gjennom å *utelukke* visse ting. Karikaturen derimot blir en motsats, den spotter det billedskjønne ved at alle ting av stor eller liten verdi blir malt, og via *overdrivelsen*.¹⁴² Man kan kanskje med støtte i Hofmanns argumentasjon si at Modersohn-Becker i dette bildet nærmer seg syntetismens billedspråk med humor fremfor eleganse som kjennetegner den franske dekorative syntetismen.

Man får i begge bildene følelsen av at komponentene befinner seg i det fri og kanskje særlig i ill. 36. Man finner nesten en identisk bakgrunn i Cézannes *Stilleben med pære* (ill. 44), som også er tematisk beslektet med *Stilleben mit Birnen und Eierbecher*, via pæren. I begge bildene er det bare gjenstandene som får en rommelig virkning, mens bakgrunnen kun får en viss dybde gjennom linjene. Både Cézanne og Modersohn-Becker øker bildets spenning ved at bakgrunnens rommelige situasjon er uklar.

Stilleben mit Blattpflanze und Eierbecher har et noe annet uttrykk og gir assosiasjoner til et glassmaleri med de lysende klare fargene rammet inn av sorte konturer. Det cloissonistiske formspråket er nok et resultat av Modersohn-Beckers beundring for de gotiske glassmaleriene hun gjentatte ganger stoppet ved på sine byvandringene i Paris, men det er først etter møtet med Gauguin at hun oversetter det til maleriet. De to eggeglass-bildene blir ofte nevnt i forskningslitteraturen som eksempler på den franske innflytelsen i hennes bilder. Garwer er den som går grundigst til verks i den sammenheng.¹⁴³ Man finner imidlertid få, eller ingen liknende

¹⁴¹ Igjen er det noe uenighet rundt dateringen. Garwer behandler de to bildene under sin gjennomgang av året 1906. Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 102-104.

¹⁴² Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1987), 252-253.

¹⁴³ Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 102-104.

stilleben med et slikt vokabular hos Gauguin, og heller ikke hos Nabiene. Ser man eksempelvis på Jan Verkades *Stilleben med krukke* (ill. 39) vil man finne et visst slektskap til *Stilleben mit Blattpflanze und Eierbecher*, men Verkades maleri har ikke et like utpreget cloissonistisk preg da fargeklarheten forstyrres av de tydelige penselstrøkene.

Det skjer et markant skille i hennes stillebenkunst ved disse maleriene, også med tanke på fargebruk. Før 1905 holdt Modersohn-Becker seg gjerne til en palett i brukene toner, ofte med innslag av jordfarger. Hun streber nå etter en renere fargeskala: "Meine Malereien sehen hier dunkel und saucig aus. Ich muss in eine viel reinere Farbe kommen".¹⁴⁴ Gjennom den todimensjonale formen og den sterke konturlinjen kontrollerer hun formen på en annen måte nå enn før. Bildene er til sammenlikning med tidligere stilleben mer dynamiske. Hun frigjør seg ytterligere fra realismens formspråk og illusjonismen og tar for alvor tak i modernismens vokabular. Studerer man Modersohn-Beckers utvikling innen stillebenet fra 1905 og frem til hennes død, ser man at konsentrasjon rundt den sterke, klare koloritten og et mer ekspressivt ladet uttrykk vedvarer.

3.4 Stilleben med keramikkrukke; en serie stilleben. Kunstnerisk utvikling og selvstendighet

In einer Reihe von Bildern der Jahre 1905-1907 hat sie vorweggenommen, was die europäische Kunstentwicklung nach und nach im Laufe des folgenden Jahrzehntes recht eigentlich vollzogen hat.¹⁴⁵
(Günter Busch)

Mot slutten av karrieren, fra 1906 og frem til hennes død, trer Paula Modersohn-Becker inn i en ny stilistisk fase og stillebene fra denne perioden må etter min mening, til tross for relativt liten oppmerksomhet fra forskningen, betraktes som hennes mest sentrale og mest selvstendige. For å se litt nærmere på hennes utvikling mot et selvstendig uttrykk, skal vi ta for oss en gruppe stilleben fra perioden 1903-1906. Utgangspunktet for denne grupperingen er et felles dominerende formelement, en stor gul keramikkrukke, som vi tidligere såvidt har stiftet bekjentskap med i *Stilleben mit Gemüse und irdenem Geschirr* (ill. 29).¹⁴⁶ Muggen fremstilles i åtte av hennes stilleben i perioden 1903-1906/07. To ganger i 1903 (ill. 29, 31) mens de seks resterende (ill. 46,

¹⁴⁴ Brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn, Paris, 19. mars, 1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 438.

¹⁴⁵ Busch, innledning til *Paula Modersohn-Becker zum hundersten Geburtstag*.

¹⁴⁶ Se også Noisternig, „Lebendige“ *Still-Leben*, kap. 3.

51, 54, 55, 56, 57) med all sannsynlighet ble malt under hennes siste pariseropphold fra slutten av februar 1906 til slutten av mars 1907.¹⁴⁷ De to første stillebenene muliggjør en sammenlikning og illustrerer utviklingen. Imidlertid er det under den siste produksjonen hun bevisst begynner å arbeide i serie, jeg velger derfor å kalle disse bildene for ”krukkeserien”. Når jeg i de neste kapitlene refererer til krukkeserien, er det med tanke på 1906/07-produksjoen.

Som jeg i kapittel to var inne på, argumenterer Meier Schapiro i essayet ”The apples of Cézanne: An essay on the meaning of still-life” for at kunstneren har en personlig tilknytning til motivet på ett eller annet plan, når han velger å gjenta et motiv opptil flere ganger.¹⁴⁸ Schapiro tar tak i eplet, men Cézanne hadde også noen få utvalgte gjenstander han til stadighet brukte i sine stilleben; den hvite dekorerte muggen fra ill. 33 går blant annet igjen i en rekke av hans sene stilleben. Etter at kunstnerne i høyere grad kunne velge stillebenkomponentene fritt, ble dette et vanlig fenomen. Chardin var en av de første som gikk over fra å arbeide med større upersonlige stillebenkomposisjoner, til å konsentrere seg om de samme karakteristiske objektene gjentatte ganger. Dette motiviske grepet indikerer overgangen fra upersonlige anekdotiske stilleben til personlige *objektiverte* komposisjoner.¹⁴⁹ Denne utviklingen tok Modersohn-Becker del i.

Repetitive motiver var også et vanlig fenomen blant symbolistene. I forbindelse med Munch velger Henri Dorra å se repetisjonen som kunstnerens ønske om å understreke motivets stadige like store betydning under tidens løp.¹⁵⁰ Modersohn-Becker arbeidet rent generelt med et beskjedent motivrepertoar, og variasjonene ligger først og fremst i uttrykket og de formelle aspekter. Aldri har hun imidlertid i stillebensammenheng konsentrert seg om ett motivelement slik som vi opplever det i denne serien. Vi vil i neste kapittel drøfte om hun kan ha hatt et dypere forhold til nettopp dette motivet. Sikkert er det imidlertid at hun ved gjentakelsen av det samme motivet rendyrker og intensiverer uttrykket. Schapiro påstår at Cézanne i sine eplestudier, via repetisjonen, oppnår en fargekvalitet og sågar en kunstnerisk kvalitet som overgår alt annet han har gjort. Det samme kan man etter min mening også hevde om Modersohn-Beckers krukkeserie.

Igen er det snakk om en privat gjenstand, og man kan med all sannsynlighet anta at den store gule krukken var en av Modersohn-Beckers kjæreste eiendeler. Gjenstanden fremstår i dag like

¹⁴⁷ Krukken fremstilles ytterligere to ganger før hun dør, begge gangene i 1907. Disse arbeidene er laget på andre prinsipper og inngår derfor ikke i krukkeserien. Det siste av de to 1907-stillebenene *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen unde Georginen* (ill. 67) vil imidlertid bli nærmere behandlet for seg nedenfor i kap. 3.5.

¹⁴⁸ Se kap. 2.2: 21.

¹⁴⁹ Se også Kitschen, *Cézanne*, 38-39.

hel; en gult glassert keramikkugge, med rund mage, to egenartede hanker og en tut (se ill. 45). Ifølge Peter Harke stammer den fra det 19. århundre, og er av sørøstfransk opprinnelse. De sprikende dateringsforslagene i henhold til krukkeserien kan blant annet føres tilbake til usikkerhet rundt ervervelsen av krukken.¹⁵¹ I de to første bildene fra 1903 (ill. 29, 31) er muggen gjengitt som en rund form, med overflateglans, altså med utgangspunkt i objektets virkelige utseende. Imidlertid ser man allerede i *Stilleben mit Krug und Flasche* (ill. 31) at hun beveger seg noe bort fra illusjonen. Selv om krukken overflate fanger opp lyset, får man ingen følelse av dens glassering. Den fremstår ru i overflaten og er varmere i fargen enn originalen. I ill. 29 er krukken i glans og farge gjengitt noenlunde naturtro, men med antydning til cézanneske referanser i motiv og komposisjon.

3.4.1 Krukkestillebene under det siste pariseroppholdet

Nun habe ich Otto Modersohn verlassen und stehe zwischen meinem alten Leben und meinem neuen Leben. (...) Nun muss ja alles kommen. (...) Ich male lebensgrosse Akte und Stilleben mit Gottvertrauen und Selbstvertrauen.¹⁵²
(Paula Modersohn-Becker, 1906)

Av Modersohn-Beckers dagboknotater og brever etter ankomsten i Paris våren 1906 erfarer vi at hun denne gangen for alvor har forlatt sin mann. Hun føler seg fri, og forbereder seg på et nytt liv, full av mot og tro på seg selv.¹⁵³ Krukkeserien ble i hovedsak malt i denne optimistiske perioden fra våren til september 1906. Høsten 1906 har situasjonen forandret drastisk; hun har av økonomiske og helsemessige årsaker innsett at hun ikke klarer seg alene i Paris, og bestemmer seg for å dra tilbake til Worpswede og ektemannen. Otto Modersohn drar til Paris i slutten av oktober og blir hos henne vinteren over, og ved påsketider 1907 returnerer de sammen til Worpswede. I begynnelsen av mai 1906 skjer noe meget viktig for Modersohn-Becker: Billedhuggeren Bernard Hoetger besøker henne i atelieret og anerkjenner bildene. Hans ros bidrar

¹⁵⁰ Henri Dorra, innledning til utdrag fra "The 'Saint-Cloud' manifesto (1889-90)", av Edvard Munch i *Symbolist art theories, A critical anthology*, 242-244, red. av Dorra (Berkeley: University of California Press, 1994), 243.

¹⁵¹ Peter Harke mener at Modersohn-Becker kjøpte krukken under sitt tredje pariseropphold i 1905, noe som virker usannsynlig hvis man går ut ifra Busch og Werners verkoversikt, der både *Stilleben mit Krug und Flasche* og *Stilleben mit Gemüse und irdenem Geschirr* er datert til 1903. Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 96; Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 308-311.

¹⁵² Brev fra Modersohn-Becker til Martha Voegler, Paris, 21.mai 1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 449.

¹⁵³ Se også Busch og Reinken, resymé over perioden 1905-07 i *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 387-392.

til selvtillit og en enorm arbeidsinnsats. Det er i etterkant av dette besøket hun innleder krukkeserien.¹⁵⁴

Peter Harke mener året 1906 kjennetegnes av usikkerhet i produksjonen. Dette begrunner han med at hun på dette tidspunktet arbeidet med forskjellige formater, sprikende tematikk og divergerende maletekniske løsninger. Ganske riktig beskjeftiger Modersohn-Becker seg stadig med flere billedlige løsninger parallelt. Imidlertid antyder han i fortsettelsen at hun med disse stillebenene ikke strekker seg etter de hovedmål som kjennetegner kunstneren.¹⁵⁵ Jeg er på dette punktet uenig med Harke. Det eneste Modersohn-Becker avviker fra i maleriene vi nå skal se på, sett i forhold til tidligere nedfelte ønsker, er etter min oppfatning malemediets vibrerende overflatetekstur, og eventuelt det hun først etter å ha malt de aktuelle bildene, i 1907 formulerer som ”Vollen, Rauschenden, Erregenden” i fargen.¹⁵⁶ Det kan virke som om det er særlig disse formuleringene Harke legger vekt på i sin argumentasjon. Krukkeserien får heller ingen sentral plass hos Cornelia Garwer. Man må her ta med i betraktning at vi nå befinner oss i den fasen av Modersohn-Beckers kunstnerskap hvor dialogen med den franske avantgarden er mindre tydelig og delvis overhode ikke gjenkjennbar. Bildene blir således i henhold til Garwers siktemål mindre interessante.

Krukkestillebenene fra 1906/07 får, sammenliknet med 1903-bildene, en ny fremtoning. Modersohn-Becker jobber med et komposisjonsprinsipp som stadig går igjen: keramikkrukken som dominerende komponent, flankert av appelsin- eller sitrongrupper, og gjerne ett (og i noen tilfeller flere) tredje element. Krukkens koloritt går over i en enda varmere og mer intens oker, samtidig som beskrivelser av overflatekvaliteten utelates.

Stilleben mit Tonkrug, Pfingstrosen und Apfelsinen

Våren 1906 maler Modersohn-Becker *Stilleben mit Tonkrug, Pfingstrosen und Apfelsinen* (ill. 46) som formalt sett avviker fra de neste bildene i krukkeserien. I enda høyere grad enn tidligere beveger Modersohn-Becker seg her i retning av et nonfigurativt uttrykk. Hun arbeider i

¹⁵⁴ *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 443-444. Hoetger regnes for å være den eneste som virkelig innså Modersohn-Beckers talent mens hun levde. Det bør imidlertid også nevnes at Rilke i forkant av hennes siste reise til Paris var innom Worpswede. Her fikk han fikk mulighet til se å noen av hennes bilder, og ble svært begeistret. Man kan anta at det mye var takket være Rilkes lovord at hun tok mot til seg og forlot Worpswede. Se, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 388-389.

¹⁵⁵ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 95.

¹⁵⁶ Se sitat nedenfor, 56, note 174. I 1903 under utforskingen av en pastos påføring av farge, diskuterer hun ved flere anledninger i sine notater hvordan hun vil skildre tingenes overflater: ”Das snafte Vibrieren der Dinge muss ich ausdrücken lernen. Das Krause an sich.” Brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn, 18. feb.1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 341.

spenningen mellom det flate og rommelige, og mellom det glatte og det pastose strøket. Det merkelige dybdeperspektivet frembringer et nærmest surrealistisk uttrykk.¹⁵⁷ Ved å sette dette motivet opp mot 1903-produksjonen (ill. 29, 31) er det bare krukkenes dominante rolle som forbinder dem. Bildet kan nok betraktes som et av Modersohn-Beckers mest moderne og anarkistiske malerier (se også ill. 49). Det kan settes i forbindelse med Nabiene, men også tidligmodernistiske strømninger som fauvismen og den gryende kubismen (se ill. 47,48).¹⁵⁸ Ill. 46 vil bli nærmere behandlet nedenfor i forbindelse med van Goghs gjenklang i hennes produksjon.

Fire bilder i serie

Samme våren påbegynner Modersohn-Becker en serie krukkebilder som er svært beslektet med hverandre både i komposisjon og motiv (ill. 51, 54, 55, 56), og hvor man får inntrykk av at hun nærmest i en vending frigjør seg fra sine forbilder, noe Harke også påpeker: "Von ihren französischen Vorbildern hat sie dennoch in ihr letzten Schaffensperiode eine grössere Unabhängigkeit erlangt...".¹⁵⁹ Modersohn-Becker endrer sin fargekanon i denne perioden mot en varmere, mer kromatisk skala av valører fra rødt til brun og fra tyrkisgrønn til olivenbrun.¹⁶⁰ Samtidig tiltar fargens tetthet og mettetthet. Gjennom en strengere konstruksjon, ytterligere reduksjon og en billedlig monumentalisering opplever man i disse maleriene en ny visuell umiddelbarhet. Ved å redusere form og romfølelse og gjennom en nærmest kromatiske fargepåføringen, gjenstår nesten bare den direkte nærheten til gjenstandene, et stilistisk grep som forbinder henne med den tidlige abstrakte kunsten. Man kan samtidig argumentere for at Modersohn-Becker i disse bildene lykkes i et av sine største ønsker for kunsten, nemlig å skape intimitet. Vi har tidligere sett flere eksempler på at kunstneren har latt objektene fylle hele bildet for å frembringe en nærhet til tingene (blant annet 36,37). De aktuelle bildene er også relativt nære studier, men det er tingens "hudløshet" og mangelen på et beskrevet rom som her først og fremst gir følelsen av intimitet.

I likhet med 1903-bildene (ill. 29, 31), velger hun igjen å modellere formen via fargen, og beveger seg dermed bort fra den endimensjonale stilen man observerte i 1905-produksjonen under påvirkning fra Gauguin. Fargepåføringen er imidlertid mer enhetlig, den etterlater ingen synlige penselstrøk. Ved å fjerne penselstrøkenes retningsgivende tekstur oppnår hun i tillegg til

¹⁵⁷ Se også Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 92.

¹⁵⁸ Modersohn-Becker kjente godt til fauvistene på dette tidspunktet. De var stilte blant annet ut ved *Salon des Indépendants* våren 1905, som hun besøkte. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 412.

¹⁵⁹ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 44.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 97.

den umiddelbare fremtoningen et statisk preg. I fortetningen av uttrykket arbeider hun med overlapping, ”des sich Ineinander- und Übereinanderschlebens der Dinge”.¹⁶¹ Samtidig arbeider Modersohn-Becker fortsatt med det forvirrende, skjulte eller ikke beskrevne elementer som man har sett i nesten samtlige av hennes bilder (bortsett i fra de to første). Man opplever at dukens folder og skyggeleggingen forvirrer i alle tre bildene. Gjenstandene trer derimot tydelig frem i farge og form.

Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen

Busch og Werners tidfester *Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen* (ill. 57) til høsten 1906. Motivet er nært beslektet med gruppen på fire som er behandlet ovenfor, men i dette bildet fyller komposisjonen hele billedflaten og det har en mer dramatisk og dyster i fremtoningen. Stillebenet teller etter min mening til høydepunktene i kunstnerens produksjon, det er et selvstendig og modent kunstverk.

En dypt blå duk er dekket med frukter og gjenstander mot en mørk fiolettaktig bakgrunn. I tråd med de øvrige komposisjonene fra serien presenteres den store muggen flankert av frukter (appelsiner, sitroner) og en tredje komponent (skål/tallerken). Stiller man dette bildet ved siden av de øvrige av krukkeseriens bilder, vil man oppdage en progresjon i fargeintensitet og formalistisk kraft. Mettetheten i fargen og tettheten i strøkene hun oppnår i *Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen* gir gjenstandene en usedvanelig monumental tyngde. Modersohn-Becker sier i mai 1906: ”Der grosse Stil der Form verlangt auch einen grossen Stil der Farbe”.¹⁶² Som også Harke påpeker kan man argumente for at hun i *Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen* fyller dette kravet: „in dem ”Stilleben mit Krug, Zitronen und Apfelsinen” von 1907 scheint sie eine ihren Gestaltungsabsichten adäquate Form und Farbe erreicht zu haben.”¹⁶³ Tematikken i serien forandres hele tiden via krukkenes posisjon og størrelse. I ill. 48 inntar muggen en stilling hvor man ser hele dens utstrekning i rommet, og således hele den karakteristiske formen. Muggen går fra en mer skjult passering i ill. 51 og 56 til her å dominere hele bildet.

Interessant er det at man kan se en viss motivlikhet mellom 1900-bildet *Stilleben mit Schale und Milchännchen* (ill. 1) og krukkeserien, og særlig *Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen*.

¹⁶¹ Modersohn-Becker, dagboknotater, Paris, 25. feb. 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 345.

¹⁶² Modersohn-Becker, dagboknotater, Paris, mai 1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 445.

¹⁶³ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 44.

De to bildene inneholder de samme komponentene: frukter, skål og mugge. Modersohn-Beckers sans for det enkle og ønsket om intimitet preger begge bildene. Man minnes på Chardins betydning, samtidig bekreftes hennes selvstendighet i uttrykk og motiv. Etter år med forskjellige motiver og formale løsninger, går hun tilbake til dette motivet med en ny trygghet og kunnskap. Begge maleriene skiller seg ut ved dramatikken som oppstår i den store kontrasten i lys og skygge. Gjenskinnet i det polerte bordet med melkemuggen (ill. 1) og den tunge mørke fløyelen i ill. 57 gir assosiasjoner til teater og iscenesettelse. I dialog med de barokke mestres teatrale lyssetting, fremhever overlyset fruktene fra det veldige mørket på en så intens måte at gjenstandene virker organiske. Det hele virker imidlertid mer effektfullt i stillebenet med appelsiner (ill. 57), da den tette studien av de overdimensjonerte formene fører til at de nærmest oppleves som voluminøse.

Paula Modersohn-Beckers første stilleben er i dialog med et realistisk billedspråk. I ill. 57 har tingenes lokalfarge blitt erstattet av en unaturlig ekspressiv koloritt og de glødende fruktene fremstår uten overflate. Gjenstandene ser ut til å være opplyst innenifra, noe som lader det statiske uttrykket med temperament og latent dramatik. Man kan kanskje sammenlikne det med den siste fasen av Cézannes stillebenproduksjon som ofte blir karakterisert som "barokk" på grunn av intensiteten i uttrykket og bildeelementer som forheng og rikelige stoffer med assosiasjoner til barokk teatralitet (se ill. 33).¹⁶⁴

Stilleben mit Tonkrug, Zitronen und Apfelsinen har som det allerede har blitt påpekt ingen klare referanser til den franske kunsten. At bildet ikke blir nevnt hos Cornelia Garwer, er med på å understreke dette. Man kan imidlertid se en viss forbindelse til Gauguin via fargeintensiteten og den formale artikuleringen – klarheten. I hans *Stilleben med appelsiner og sitroner med blick mot Bretagne* (ill.42) opplever man noe av den samme intense fargegløden. Men igjen ser man hvordan Gauguin gjerne gjengir stillebenet mer som *en del* av bildet; vinduet tar mye av oppmerksomheten vekk fra gjenstandskomposisjonen, særlig når tittelen røper at landskapet i bakgrunnen er Pont-Aven. Hos Modersohn-Becker er det i dette bildet ingenting som tar oppmerksomheten vekk fra tingene.

¹⁶⁴ Se blant andre Meier Schapiro, *Paul Cézanne* (New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1988), 29.

3.5 Vincent van Gogh – strøk og motiv

Vincent Van Gogh har ikke blitt ansett som en like viktig referanse for Modersohn-Becker som Cézanne, Gauguin og Nabiene i forskningslitteraturen. Dette skyldes at hun var i mer åpenbar stilistisk dialog med den franske fløyen blant postimpresjonistene.¹⁶⁵ Et fåtall av hennes motiver røper imidlertid innflytelse fra nederlenderen, og det er heller ikke usannsynlig at hun i sin tidvis eksperimentering med pastos påføring av malingen kan ha vært inspirert av ham. Interessant er det at hun velger å gå i mer direkte dialog med ham i sitt siste leveår, hvor hun samtidig ytrer ønske om igjen å nærme seg impresjonismens formspråk.

Modersohn-Becker så med ganske stor sikkerhet bilder av van Gogh på et tidlig tidspunkt. I tillegg til Cézanne var også han representert hos kunsthandleren Vollard i 1900.¹⁶⁶ I et brev til ektemannen etter en retrospektiv utstilling i mars 1905, skriver hun at hans bilder ikke gjør henne noe klokere enn før.¹⁶⁷ Med andre ord, må hun ha sett ham før 1905, noe som stryker sannsynligheten for at bildene med pastos penselskrift fra perioden 1902-03 (ill. 11,16,24) kan være påvirket av van Gogh (se ill. 25). Selv om hun ytrer sin skepsis ovenfor kunstneren på nyåret 1905, må hun ha funnet ham interessant. November samme året reiser nemlig hun og ektemannen til Hamburg for én dag, i den hensikt av å se en van Gogh-utstilling, som til Modersohn-Beckers skuffelse allerede var tatt av plakaten.¹⁶⁸ Som vi har sett flere ganger var Malekollegaen Heinrich Vogeler særlig observant i henhold til Modersohn-Beckers bilder, og han påpeker også van Goghs gjenklang i Modersohn-Beckers sene verk: "Später waren es Gauguin und vor allem van Gogh, die wegweisend für ihre entwicklung wurden."¹⁶⁹

Det er særlig to av de senere stillebenene som røper en åpenbar innflytelse fra van Gogh og hans særegne penselføringen og palett: Stilleben med gresskar (ill. 30) og stilleben med pinoner (ill. 46). Ill. 46 utmerker seg da Modersohn-Becker her bruker lyset på en måte man ellers sjelden opplever hos henne. Ved å, i likhet med impresjonistene og van Gogh, legge strøk av forskjellig fargenyanser helt opptil hverandre oppnår hun en høy lysintensitet – lyset trekkes inni tingene.

¹⁶⁵ Når jeg eller refererer til (de franske) postimpresjonistene i oppgaven, regner jeg van Gogh til dem.

¹⁶⁶ Busch og Reinken, anmerkninger til *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 519. Her kommer det også frem at kunsthandleren Amboise Vollard stilte ut Gauguin etter 1897/98, men utifra Modersohn-Beckers nedtegnelser ser det ikke ut til at hun så ham der i 1900. Det er ikke sikkert Gauguin var stilt ut akkurat på dette tidspunktet, og Vollard hadde flere rom. Det er mulig hun ikke var i alle.

¹⁶⁷ *Paula Modersohn-Becker Briefen und Tagebüchern*, 412.

¹⁶⁸ Fremkommer av et brev fra Modersohn-becker til søsteren Herma Becker, 8. nov. 1905. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 424.

¹⁶⁹ Voegler sitert i Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*, 108.

Bakgrunnen i bildet er malt i store flater med en rastløs uro skapt av tette, brede strøk, og formbeskrivelser skjer via grove pastose strøkene, komposisjonsprinsipper som minner om van Gogh. Sammenlikner man ill. 46 med van Goghs *Solsikker i en vase* (ill. 69) ser man at begge bildene er bygd opp av jevne penselstrøk, lagt tett inn til hverandre. Vasen, bakgrunnen og bordet (eller kanskje riktigere bakken i Modersohn-Beckers bilde) beskrives som enhetlige flater, skilt fra hverandre gjennom divergerende retning i strøkene. Blomstene alene bryter med denne ensformige strukturen – penselen følger her bladenes form. Slik får bildet forskjellige plan – blomstene skytes frem med relieffaktige karakter, mens resten av bildet blir liggende bakenfor. Til tross for at den mørke konturlinjen, som omgir krukken og skiller bord fra bakgrunn og fører til en todimensjonal effekt, medvirker den egenartige penselføringen følelse av plastisitet og, til en viss grad, dybde.

Et av Modersohn-Beckers aller siste stilleben, *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen* (ill. 67) er også anbrakt i pastose strøk, men med en annen penselskift, paletten er i dette maleriet i tillegg betydelig dempet sammenliknet med ill. 46, og det ser ut til at hun igjen søker ”eine tiefe farbige Leutkraft in der Dämmerung”.¹⁷⁰ Med dette maleriet og går Modersohn-Becker imidlertid i tydeligere *tematisk* dialog med van Gogh. En dialog som også gjenspeiles bildet *Armenhäuslerin mit der Glasflasches* tilknytning til *Vuggesang* (se ill. 73,72).¹⁷¹

Solsikkemotivet

Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen unde Georginen (ill. 67) ble laget i Paula Modersohn-Beckers siste leveår, 1907. Det ble funnet på hennes staffeli etter hennes død, og er med all sannsynlighet et av hennes siste arbeider.¹⁷² Stillebenet, som i dag henger i Kunsthalle Bremen, måler 90x65 centimeter, og er i høydeformat. Både motivet og formatet minner om van Goghs solsikkemotiv (ill. 69).

Intensiteten i fargene er tonet ned i *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen unde Georginen*, ikke bare sammenliknet med *Stilleben mit Tonkrug, Pfingstrosen und Apfelsinen* (ill. 46), men også i henhold til de øvrige bildene i krukkeserien. Modersohn-Becker skaper i likhet med van Gogh en homogen overflate, ikke gjennom tette, jevne strøk, som hos ham, men ved hjelp av tykk, pastos maling med struktur og innriss. Gjennom den mektige påføringen av farge virker alle bildets

¹⁷⁰ Brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn med hustru, Paris, begynnelsen av mai, 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagesbüchern*, 222.

¹⁷¹ På *Artistes Indépendants* i 1905 – hvor Modersohn-Becker var tilstede – ble det stilt ut to utgaver av van Goghs *Vuggesang*, Gordon, *Modern art exhibitions 1900-1916*, 2:127-128.

komponenter nært forbundet – bildet får et tettpakket og mett, nærmest ugjennomtrengelig uttrykk. I plantenes blader risser hun inn vakre mønstre, blomstene står frem fulle av fylde og substans. Et dekorativt element som først og fremst er et resultat av Modersohn-Beckers sterke ønske på dette tidspunktet etter å oppnå ”das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe”.¹⁷³

Bakgrunnsteppet er et ganske annet enn for krukkeserien, noe som kan ha påvirket uttrykket, og som vi vil utdype i neste kapittel. Man kan nok på mange måter betrakte situasjonen Paula Modersohn-Becker befinner seg i på dette tidspunktet som en slags resignasjon, i hvertfall med tanke på kunstkarrieren. Etter å ha opplevd et høydepunkt i karrieren i Paris må hun innse at det ikke er mulig for henne med sviktende helse og elendig økonomi å fullbyrde sine drømmer i byen. Sammen med ektemannen, som hun måneder tidligere trodde hun hadde forlatt for godt, vender hun tilbake til Tyskland og Worpswede våren 1907 for godt. Vel hjemme og gravid med sitt første barn maler hun dette stillebenet. I et brev til vennen Bernard Hoetger kort tid etter hjemkomsten, gir hun uttrykk for et forandret kunstsyn hvor mye av motet hun skildret måneder i forveien synes å være borte. Hun er tillegg svært kritisk til pariserbildene (deriblant krukkeserien) som teller til hennes mest fremragende arbeider:

Ich habe diesen Sommer wenig gearbeitet und von dem wenigen weiss ich nicht, ob Ihnen etwas gefallen wird. In der Konzeption bleiben sich die Sachen wohl im Ganzen gleich. Aber die Art, wie sie in die Erscheinung treten, ist wohl eine andere. Ich möchte das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe geben, das Mächtige. Meine Pariser Arbeiten sind zu kühl und zu einsam und leer. Sie sind die Reaktion auf eine unruhige oberflächliche Zeit und streben nach einfachem grossem Eindruck. Ich wollte den Impressionismus besiegen, indem ich ihn zu vergessen suchte. Dadurch wurde ich besiegt, Mit dem verarbeiten, verdauten Impressionismus müssen wir arbeiten...¹⁷⁴

For dem som syntes Modersohn-Beckers kunst fra pariserårene virket fremmed (moderne), har dette brevutsnittet hatt stor gyldighet, deriblant for ektemannen som etter hennes død uttaler: ”Sie schätzte die Arbeiten ihres letzten Pariser Jahres (...) nicht sehr.”¹⁷⁵ *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen* står med de varme fargene, de pastose strøkene og det beskjedne gjenstandsutvalget frem som en relativt typisk billedfremstilling for Modersohn-Becker, men etter mitt skjønn viser det ikke hennes modernitet og stilistiske egenart i den grad krukkeserien gjør. Stilleben med solsikke har allikevel i litteraturen ofte blitt betraktet som et naturlig slutt punkt, og til dels et høydepunkt, slik det blant annet fremkommer hos Peter Harke:

¹⁷² Det er usikkert om bildet var ferdig fra kunstnerens side. Det er også usikkert hvilket bilde som var hennes aller siste. Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 2:586.

¹⁷³ Jf note 174 nedenfor.

¹⁷⁴ Bruddstykker av et brev fra Modersohn-Becker til Hoetger, sommeren 1907, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 30.

... in seiner dunklen, warmen Farbigkeit, seinen Schweren Formen des an sich heiteren Motivs und dem dick-pastosen, teilweise beim trocknen kraus geschrumpften Materialauftrag einen Höhe- und Schlusspunkt der Stilleben-Malerei Paula Modersohn-Beckers dar...¹⁷⁶

Det ser ut til, som det tidligere har blitt antydnet, at Harke er opptatt av Modersohn-Beckers nedfelte ønske om å fange tingenes vibrerende overflater og krusninger når han argumenterer for hvilke av kunstnerens stilleben som korrespondere med hennes mål for kunsten og er mest interessante.¹⁷⁷ Og kanskje er det en av grunnene til at han velger å utrope dette maleriet til et av Modersohn-Beckers absolutt beste stilleben. Harke bekrefter også bildets tilknytning til van Gogh, noe Cornelia Garwer derimot er uenig i. Hun velger å se maleriet som et selvstendig arbeid som et resultat av kunstnerens ønske etter "...das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe...".¹⁷⁸ Når det er sagt har Garwer valgt å se bort i fra van Gogh i arbeidet med Modersohn-Beckers mulige inspirasjonskilder, antakeligvis fordi hun ikke ser noen klar dialog her, i tillegg til at han som nederlander stod noe på utsiden av den franske avantgarden.

3.6 Oppsummering – den stilistiske utviklingen

Ettersom Modersohn-Beckers interesse for formproblematikk tiltar, øker også hennes interesse for stillebenmotivet, og fra 1905 og frem til hennes død er stillebenet hennes hovedtema. Eksperimentering med strøkkvaliteter og relasjonen mellom flatebeskrivelse og tredimensjonal illusjon er typisk for kunstnerne som arbeidet i overgangen fra realisme til et moderne formspråk. Og Modersohn-Beckers tidligste produksjon – eksempelvis ill. 2 – kan indikere en slik overgang i det hun forsøker å overvinne impresjonistenes, men også worpswedernes flyktige og atmosfæriske uttrykk. Imidlertid fortsetter hun å eksperimentere, også etter hun har nådd en streng formal konstruksjon, noe foreksempel stilleben med pioner (ill. 46) og stilleben med solsikke (ill. 67) er eksempler på.

Gjennomgangen illustrerer at hennes dialog med fransk kunst har vært av avgjørende betydning for hennes stilistiske utviklingen. Men bak denne dialogen ligger kunstnerens hovedmålsetninger som sammenfattet kanskje kan formuleres som å uttrykke intimitet via klarhet i form og farge –

¹⁷⁵ Upublisert brev fra Otto Modersohn til Gustav Pauli, Fischerhude, juni 1919. Gjengitt i sin helhet i Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*, 117-118.

¹⁷⁶ Harke, *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*, 97-98.

¹⁷⁷ Jf note 156 ovenfor.

¹⁷⁸ Jf note 174 ovenfor.

”utgående” fra *tingen*. Man ser etter min mening i Modersohn-Beckers stillebenproduksjon en logisk og *selvstendig* utvikling hjulpet fram av en konstruktiv dialog med stilistiske forbilder.¹⁷⁹

Cézanne er utvilsomt det viktigste forbildet i Modersohn-Beckers formale eksperiment, men hovedsakelig i konsepsjonen av bildet. Det er kanskje særlig i den formale oppfattelsen av *tingen* man ser et skille hos dem. Ektemannen, Otto Modersohn har, som vi har sett, interessante tanker om ulikheten disse to stillebenmalerne imellom. Cézanne betoner ikke de store formene, men arbeider med en ”Aufteilung der Fläche innerhalb der Dinge”¹⁸⁰. Modersohn-Becker derimot understreker i hvert eneste stilleben tingens form, ”das Ding an sich betonend”.¹⁸¹ Hun er kun i direkte motivisk dialog med Cézanne i et fåtall av bildene, via draperte duker, forheng i bakgrunnen og bord fremstilt foroverkippet (ill. 29,30,32) Oftere fremstiller hun stilleben hvor tingene fremstilles i nøytrale omgivelser. Betrakteren blir introdusert til *tingene* uten noen form for kompositorisk avledning, sågar uten noe beskrivelse av bordkanter. Dette gjelder særlig for krukkeserien (ill. 46, 51, 54, 55, 56, 57).

Via en dialog med Gauguin og syntetismens formspråk (ill. 36, 37), hvor hun i hovedsak adopterer konturlinjen og klarheten og intensiteten i fargen, gjeninnfører hun i sine mest selvstendige bilder, krukkeserien, modellering via fargen. Fargemodelleringen er et av de mest pregnante likhetstekkene mellom Cézanne og Modersohn-Becker, men Modersohn-Beckers motiver fremstår som mer umiddelbare og tydelige. Intimiteten til gjenstandene skiller henne fra de franske postimpresjonistene, og knytter henne til Chardins sene stilleben. Hun utvikler altså et selvstendig billedspråk gjennom å etterfølge sine ønsker for kunsten hjulpet frem av ulike forbilder. Otto Modersohn snakker om at Modersohn-Beckers bilder fra det siste pariseroppholdet (1906-07) er strekt preget av innflytelse utenifra, men dette er med tanke på stillebene feilaktig.¹⁸² Det er 1903-1905 som kan karakteriseres som den mest ”eksperimenteringsglade” perioden innen motivet, og hvor den stilistiske dialogen i høyest grad ble utforsket. I 1906 hadde hun allerede utviklet et selvstendig uttrykk.

Heinrich Vogeler sier om Modersohn-Becker: ”Alles trieb in ihr nach Form, nach stark sprechender, realistischer Form.”¹⁸³ Han er her inne på et viktig aspekt ved hennes bilder, nemlig hennes spesielle form for realisme. En av grunnene til at Cézanne ble et så viktig forbilde for

¹⁷⁹ Se også Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 17.

¹⁸⁰ Jf. note 121 ovenfor.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Jf. note 175 ovenfor.

¹⁸³ Vogeler sitert i Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*, 108.

henne er at de begge alltid stod i gjeld til den ytre virkeligheten, ikke gjennom en avbildning av den, men i forsøket på å *realisere* den, via malingen. Og man kan i begge tilfeller snakke om at de skaper en parallell virkelighet. Når Günter Busch hevder at Modersohn-Becker går lenger enn Courbet i sin realisme, mener han, som vi allerede har vært inne på, antakeligvis at hun går lenger enn å ”bare” kopiere naturen, hun manifesterer den.¹⁸⁴ Dette har hun tilfelles med Cézanne. Den synlige verden blir oversatt i en malerisk ekvivalent, men de to utvikler forskjellige visuelle løsninger og har forskjellige tyngdepunkt. Hos Cézanne fremkommer bildet i høy grad i teksturen. Det sentrale er tingenes forhold til omgivelsene, ikke helt ulikt Chardin som også betoner alle deler av bildet (ill. 2). Modersohn-Becker konsentrerer seg i større grad om tingen og bruker malingen til å fremheve formen og aksentuere tingens natur. Dette aspektet står på mange måter i motsetning til Gauguins og Nabienes stilleben, hvor det dekorative aspektet og den syntetistiske utformingen skaper en distanse til den ytre virkeligheten. Hennes stilleben uttrykker en egenartet nærhet og innstilling til *tingen* som det vesentlige i motivet.

Det kan virke som om Modersohn-Becker i motsetning til mange av de øvrige kunstnerne i perioden omkring århundreskiftet, ”hoppet over” impresjonismen i overgangen fra realisme til et moderne formuttrykk. Hun innser imidlertid denne stilretningens avgjørende betydning for det moderne maleriet helt på tampen av karrieren. Meier Schapiro sier om Cézanne at han i de sene bildene gir nytt liv til *impresjonistene* på en mer avklart og konstruert måte.¹⁸⁵ Man kan kanskje si at det impresjonistiske vokabularet i større grad tillater et visuelt følelsesuttrykk og en mer levende malingstekstur. Disse trekkene hadde impresjonistene til felles med van Gogh, som Modersohn-Becker innleder en tydeligere dialog med i sitt siste leveår. Muligens er dette noe av det Modersohn-Becker savner når hun betegner sine strengeste formale arrangementer fra det siste pariseroppholdet som ”kühl und zu einsam”¹⁸⁶. Kanskje var det et behov for å gjeninnføre litt ”barokk” – for å bruke Schapiros vending, eller for å bruke Modersohn-Becker egen formulering ”...das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe (...) das Mächtige”¹⁸⁷ – i den stadig mer formale kunsten. Først i et slikt perspektiv vil etter min mening stillebenet som stod på hennes staffeli da hun døde (ill. 67) være et interessant sluttstykke stilistisk sett. Hun malte også andre bilder i 1907 (se ill. 74) med et delvis impresjonistisk formspråk. Disse bildene har i tillegg et religiøst budskap, noe man sjelden ser hos Modersohn-Becker. I lys av hennes brev til Bernard

¹⁸⁴ Se ovenfor, 32, note 101.

¹⁸⁵ Schapiro, *Paul Cézanne*, 29.

¹⁸⁶ Jf. note 174 ovenfor.

¹⁸⁷ Ibid.

Hoetger¹⁸⁸ og disse maleriene, kan man kanskje forstå noe av hva Modersohn-Becker var redd for skulle gå tapt i den stadige søken etter det reduserte, enkle og formale.

Under denne gjennomgangen har det blitt belyst at behandlingen av Modersohn-Beckers stilleben i litteraturen på mange måter gjenspeiler behandlingen av hennes øvrige produksjon som synes underlagt stilhistoriske preferanser. Man kan, som det allerede har blitt antydnet, ofte få inntrykk av at hennes verdi som stillebenkunstner utelukkende faller på bildenes dialog med den franske avantgarden. Særlig gjelder dette for Cornelia Garwers avhandling, men også i høy grad for Peter Harke. Betegnende er det at han gir fruktstillebenet (ill. 32) (i tillegg til ett annet) størst plass som enkeltverk. Mens bilder som *Stilleben mit Zuckerdose und Hyazinthe im Glass* (ill. 26), eggebildene (ill. 36,37) og krukkeserien får betraktelig mindre oppmerksomhet, selv om disse etter min mening tydeligere viser Modersohn-Beckers egenart som stillebenmaler.

¹⁸⁸ Ibid.

Kapittel: 4 En tolkning av stillebenene

Med utgangspunkt i den formale analysen i det foregående kapittel vil jeg nå komme med forslag til en tolkning av stillebenene som kan bringe et nytt aspekt inn i Modersohn-Becker-forskningen. Som det innledningsvis ble forespeilet, vil det kreve flere innfallsvinkler for å studere dette motivet med hensyn til ikonografi. Bildene kommuniserer på forskjellige nivåer ettersom de formale aspekter, komposisjon og motiv forandrer seg. De tidlige stillebenene med et mer eller mindre realistisk og impresjonistisk billedspråk røper mer av omgivelsene de ble malt i enn de sene formale og autonome gjenstandskomposisjonene.

Vi har sett hvordan Modersohn-Becker hele veien betoner tingenes form og karakter. På denne måten puster hun liv i tingene og forvandler dem til narrative elementer. I de sene formale stillebenene tar Modersohn-Becker dette aspektet et skritt lenger, hun manipulerer formene slik at de gir assosiasjoner til menneskelige egenskaper. Hun utvikler i de siste årene av karrieren et personlig symbolsk program og arbeider i høyere grad enn tidligere på tvers av genrene. Elementer fra stillebenene dukker opp i de mytiske figurkomposisjonene, særlig i aktene og selvportrettene, noe som er med på å lade tingene med symbolikk.

I tolkningen av de tidlige stillebenene vil det være nyttig å støtte seg til Petra Ten-Doesschate Chus behandling av van Goghs stilleben i henhold til 1800-tallets romanvignetter.¹⁸⁹ Bildene kan via biografiske data knyttes til en bestemt historie (Modersohn-Beckers historie) og således fungere som vignetter på Modersohn-Beckers situasjon på tiden de ble malt. Chus metode vil også i behandlingen av de senere bildene være sentral da hun åpner for å tyde de private gjenstandene, artefaktene som symboler på menneskelige egenskaper. Jeg vil samtidig støtte meg til Meier Schapiro som bruker stillebenelementets opptreden i en mytisk figurfremstilling til å forstå dets betydning i det isolerte stillebenet. Når det gjelder Schapiros psykoanalytiske tilnærming til stillebenet, og betoningen av underbevissthetens rolle for den kreative prosessen, er det, som tidligere nevnt, noe uvisst om dette aspektet passer i behandlingen av Modersohn-Beckers stilleben. Hun virker bevisst i sin manipulering av formens karakter og arbeider hele veien, i motsetning til Cézanne, parallelt med figurkomposisjoner med stillebenelementer og isolerte stilleben. Man kan altså ikke snakke om en fortrenning i den forstand at akt-tematikken sublimeres i stillebenmotivet, slik Schapiro argumenterer i henhold til Cézanne. Ved siden av de

¹⁸⁹ Se kap. 2.2: 22-23.

teoretiske modellene vil biografisk data og etablerte symboler i Modersohn-Beckers samtid være av betydning i tolkningen av bildene.

4.1 Stillebenet som biografisk emblem – kunstnerens private rom

Modersohn-Beckers to tidligste stillebenmotiver (ill. 1 og 4) refererer i høyere grad til rommet de ble malt i enn de senere bildene. Disse stillebenene kan via biografiske data knyttes til en bestemt tid og begivenhet i kunstnerens liv. Motivene indikerer at det i begge tilfellene er snakk om kunstnerens private rom. Bildene kan sammenliknes med for eksempel van Goghs interiørstudie, *Kunstnerens soverom i Arles*, hvor man får innblikk i kunstnerens private rom og eiendeler og dermed person, i henhold til Chus argumentasjon.

Modersohn-Becker ved et veiskille

Modersohn-Beckers første stilleben dveler i grenselandet mellom modernitet og tradisjonalt, og mellom subjektivitet og objektivitet. Bildet fungerer på ett plan som et ”vindu mot virkeligheten” hvor man får et innblikk i et mørkt værelse, samtidig som hun allerede i dette bildet spiller på formenes assosiative kraft som uavhengig av bildets øvrige tematikk lever sitt eget liv.

Bildet ble malt under hennes første pariserreise og det reflekter over kunststudenten Modersohn-Beckers situasjon på dette tidspunktet. Det er et motiv som kan si noe om beskjedne kår; det er mørkt, kanskje trangt, og rommet skildres uten et øvrig interiør bortsett fra bordet. Motivets beskjedenhet er imidlertid også med på å gi bildet en ”historiserende” karakter. Ved å unngå tidsbestemte elementer, eksempelvis et moderne møblement, vil bildet også tematisk (ikke bare stilistisk) uproblematisk kunne settes i forbindelse med den eldre kunsten som hun på dette tidspunktet var svært opptatt av. Måltidstematikken og de puritanske omgivelsene kan blant annet gi assosiasjoner til religiøse motiver. Modersohn-Becker vokste opp i et kristent hjem, og selv om motivet er usentimentalt gjengitt, kan man ane de moralske undertoner og referansene til de enkle måltider beskrevet i bibelen. Et tema hun kommer tilbake til også i et senere bilde *Stilleben mit Milchsatte* (ill. 3) som gir klare assosiasjoner til ”vårt daglige brød”.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Se også Busch, *Paula Modersohn-Becker*, 63.

Karin Beth utdyper i sin avhandling om stillebenet i det 19. århundre hvordan man kan betrakte stillebenet som et speilbilde på menneskets oppfatning av omgivelsene på den tiden det ble laget. Hun snakker om to grunnholdninger, der den ene defineres som den kristne tankegang, hvor ”das kleinste und grösste in Gott zusammenfallen”.¹⁹¹ Maleriets enkelhet og beskjedenhet kan i et slikt henseende gjenspeile en kristen tankegang, hvor alle tingene, også de enkle, banale er befengt med Gud, og ”fortjener” vår oppmerksomhet og kjærlighet. Det er imidlertid viktig å merke seg at Modersohn-Becker velger å male et *fransk* servise. Hennes interesse for ting og gjenstander indikerer en bevissthet og kunnskap om gjenstandene og forskjellene innen bordkultur i Frankrike og hennes hjemland – det dreier seg altså om et bevisst valg av servise. Serviset røper en glede av å være omgitt av ”det franske”, som gjenspeiles i stilen det er malt i som refererer til fransk kunst (Chardin).¹⁹² Rommet vil i en slik kontekst like gjerne kunne avspeile en (ønskelig) bohemsk livsførsel, som et bibelsk måltid.

Bildets innhold fremkommer ikke bare i motivet som sådan, men like mye gjennom tingens *karakter*. Melkemuggens form og posisjon kan minne om salongmalerienes helfigurs kvinneportretter hvor kvinnen gjerne ble gjengitt med ryggen delvis til betrakteren med oppmerksomhet på kjolen som i henhold til tidens moter bestod av en mengde stoffer med vertikale folder. Modersohn-Becker lot seg også under et av pariseroppholdene av fotografere i en slik positur. Muggen er et gjennomgående element i Modersohn-Beckers stillebenproduksjon. Den danner et feminint element, og i en biografisk kontekst er det mulig å tolke den som et bilde på kunstneren selv. Muggen er unntaksvis hvit i det aktuelle bildet som reflekterer over kunstnerens uskyld. Fruktene er derimot gjengitt som organiske former som inngår et mindre uskyldig spill seg i mellom. De to eplene danner sammen en åpning hvor det ser ut til at sitronen er på vei til å presse seg inn – en bevegelse som kan gi assosiasjoner til en seksuell handling. Tingens subjektive karakter og koloritt, og spillet som finner sted bryter med bildets alvorsbetonte realisme. Man kan si at bildet reflekterer over kunstnerens ståsted mellom to forskjellige kunstneriske retninger, og i overført betydning, to forskjellige moralske holdninger: én basert på kristne dogmer, barndomshjemmet hun har forlatt (og valgt bort), mens den andre er knyttet til frihet som menneske og kunstner.

Et besøk i kunstnerens atelier

Modersohn-Beckers neste stilleben *Stilleben mit blauweissen Porzellan und Teekessel* (ill. 4), malt samme året etter hjemkomsten til Worpswede, har interessant nok et ganske annet uttrykk.

¹⁹¹ Beth, *Stilleben des 19. Jahrhundert*, 3.

¹⁹² Se kap. 3.1.

Hun relaterer seg i høyere grad til impresjonismens hverdags- og øyeblikksorienterte tematikk. Det ble i kapittel tre argumentert for at motivet er hentet fra kunstnerens atelier i Worpswede, og bordet er dekket til te. Gjenstandene er organisert slik at man bare kan rekke ut en hånd og forsyne seg og bildet indikerer sterkt et menneskelig nærvær. Bordet er dekket til én, kanskje til kunstneren selv, men bildets gjestfrihet vitner om at motivet er ment som en invitasjon.

I denne perioden var det særlig Rainer Maria Rilke som besøkte henne i atelieret, hvor de hadde gode samtaler om kunsten og livet. I ham fant Modersohn-Becker en likesinnet. ”Dann war ich in Lilien-Atelier. Thee erwartete mich. Eine gute und reine Gemeinschaft (...)“¹⁹³, erindrer Rilke etter et besøk i atelieret i perioden bildet ble malt. Det Rilke skildrer med ord, maler Modersohn-Becker, og det er sannsynligvis ham invitasjonen er rettet mot. Invitasjon var, slik det fremkommer av Modersohn-Beckers private notater, av vennskapelig karakter; Rilkes nedtegnelser røper imidlertid en betatthet: ”Ihr Haar war von florentinischen Golde (...) Ich sah sie nie so Zart und Schlank in ihrer weissen Mädchenhaftigkeit“.¹⁹⁴ Bordoppdekningen har et meget feminint preg – runde, sarte former med unntak av kjelens falliske tilsnitt. Runde former utover et hvitt klede med fleur-de-lis-mønstert bakgrunn finner man også i det noe senere *Liegender weiblicher Akt* (ill. 6). De tematiske likhetene åpner for å se bildene i tilknytning til hverandre. Dette er et av Modersohn-Beckers mest erotisk ladede bilder, og man kan tolke det som om at te-stillebenets bakenforliggende tematikk og undertoner her blir utdypet.

Hvis det er snakk om en hemmelig underliggende tematikk i te-stillebenet, er det fristene å bemerke de monumentale fleur-de-lis-emblemene i bakgrunnen som blant annet ble brukt som et symbol for det franske monarkiet.¹⁹⁵ Modersohn-Becker var svært bevandret i museene, og hadde derfor hatt mulighet til å tilegne seg kunnskap om symboler i kunsten. Et eksempel på et bilde hvor fleur-de-lis-motivet dukker opp er Davids *The Victors Returning to Brutus the Bodies of his Sons*. I bildets bakgrunn skildrer David en kvinne og en sykurv som inneholder et fleur-de-lis-mønstret klede. Fleur-de-lis-motivet har i dette bildet blitt tolket som en indikasjon på kvinnens skjulte politiske tilhørighet.¹⁹⁶ Det er ikke umulig at Modersohn-Becker ved emblemene indikerer sin sympati for Frankrike mer myntet på den moderne kunsten enn politikk. Emblemene får i stillebenet en slagkraftig utforming som kan knyttes til Rilke som var den eneste i Worpswede som delte Modersohn-Beckers kunstsyn. Når man først er inne på liljens symbolikk, er det

¹⁹³ Jf. note 104 ovenfor.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ En slik stilisert utgave av liljen ble brukt som heraldisk emblem både av florentinerne og Frankrikes konger. Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols* (Los Angeles: Getty Publications, 2004), 84-85.

¹⁹⁶ Bryson, *Looking at the overlooked*, 157.

nærliggende å trekke inn blomstenes tradisjonelle forbindelse til både uskyld og fruktbarhet; et tebesøk i seg selv er uskyldig, mens undertonene kan være forbundet med erotikk og fruktbarhet.¹⁹⁷

4.2 To roser – to muligheter

...als ob man weiter würde und das Gefäss
allumfassender, auf dass darin jedes Jahr eine neue
weisse Rose aufblühe und den andern zuwinkt und sie
hineinleuchtet und Ihnen die Wange streicht mit ihrem
Geschimmer und die Welt erfüllt mit Schönheit und
Duft.¹⁹⁸

(Paula Modersohn-Becker, 1900)

Modersohn-Beckers situasjon har forandret seg betraktelig da hun tre år senere maler det særegne *Stilleben mit venezianischem Spiegel* (ill. 16). Hun har giftet seg med Otto Modersohn og hun har mistet den gode vennen i Rilke som også har flyttet fra landsbyen for godt. Det er andre og mer alvorlige tanker og følelser som preger kunstneren nå. Bildet er i likhet med stillebenet tematisk beslektet med senere figurkomposisjoner, i dette tilfellet via rosemotivet (se ill.19,20). Det synes som bildene med rosemotiv har en annen koloritt og et annet uttrykk enn Modersohn-Beckers øvrige bilder; at hun tilpasser bildets fargeholdning og utforming etter blomsten som er bildets meningsbærende element.

Rosebildene er malt i en kjøligere palett med mer innslag av hvitt og blått, farger som ofte blir forbundet med mentale tilstander. Stilleben med speil fremstår imidlertid med en følelsesladet penselskrift, og både motiv og rombeskrivelse røper en viss affekt. Det fremstår med en utypisk svulstighet og dramatik, eller bedre: uro. Romforholdene er forvirrende og gjenstandene er ustabile i sine posisjoner, og ser ut til å kunne falle hvert øyeblikk. Motivet gir, på grunn av gjenstandsutvalget, umiddelbare assosiasjoner til vanitas-symbolikk, men den grove gjengivelsen av gjenstandene og den pastose malingen medfører at alle komponentene fremstår med en ugjennomtrengelighet. Dette svekker bildets tilknytning til livets forgjengelighet og naturens

¹⁹⁷ Liljen er et kjent attributt til jomfru Maria, og er nesten alltid til stede i bebudelsesscener. Liljen står som et symbol på skjønnhet og beskjedenhet og i kristen ikonografi alluderer blomsten gjerne jomfru Marias uskyld og renhet. Samtidig ser man ofte gjengivelser av Kristus som gir liljer til hellige skikkelser fra Bibelen, dette har medført at liljen også blir identifisert med Kristus selv. Liljen har også en fremtredende rolle i den greske mytologien hvor den er et symbol på fruktbarhet. Impelluso, *Nature and Its Symbols*, 84-85. I *Katolisismens mystikk* (ill. 17) av Maurice Denis, finner man også fleur-de-lis-mønster i bakgrunnen hvor blomstene understreker bildets tilknytning til bebudelse, fruktbarhet og uskyld.

¹⁹⁸ Brev fra Modersohn-Becker til Rilke, Bremen, des. 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 253.

skjørhet. I utforming kan bildet minne om Courbets og Luis Melendéz dramatiske ”friluftsstilleben” (ill. 22,23) Courbets bilder av denne arten har ofte blitt tolket som en metafor på hans indre kamp, og de har et dystert tilsnitt.¹⁹⁹ Modersohn-Beckers bilde er lettere og lysere i koloritten, men har noe av den samme latente uroen.

Modersohn-Becker gjengir sitt private speil i bildet, et venetiansk speil som også brukes som en betegnelse for et speil hvor den speilende kan betraktes fra baksiden. Det er noe gåtefullt ved speilets fremtreden, det kan minne om et digert øye som skuer mot gjenstandene, men rosene unnslipper øyet. Både hennes nedtegnelser (se ovenfor) og bilder røper Modersohn-Beckers sterke forhold til rosens tradisjonelle metaforikk: kjærlighet og skjønnhet. Dette blir særlig synlig i den vakre og men noe sorgfylte skildringen av bestevenninnen Clara Rilke-Westhoff (ill.19): ”...Des Morgens male ich jetzt Clara Rilke im weissen Kleid, Kopf und ein Stück Hand und eine rote Rose. Sie sieht sehr schön aus....”²⁰⁰ Men Modersohn-Becker forbinder ganske sikkert også rosen med Rilke, da blomsten var et av de mest sentrale motiver i hans forfatterskap.²⁰¹ De to rosene i stillebenet kan representere ekteparet Rilke som på dette tidspunktet lever i et ulykkelig ekteskap. Modersohn-Becker var svært engasjert i dette forholdet og hun gav Rainer Maria Rilke skylden for parets problemer som blant annet skyldtes dårlig økonomi. Modersohn-Becker var meget bekymret for venninnen og mente Rilke stod i veien for hennes utvikling og utfoldelse både som kunstner og menneske. Speilet kan representere Modersohn-Becker som forsøker å ”speile” de to, men hun når dem ikke. De har flyttet fra Worpswede og er utenfor rekkevidde.

Modersohn-Becker bekymring for venninnen kan også være en reaksjon på hennes egen konflikt i kjærlighetslivet. På tidspunktet bildet blir malt har hun innsett at ekteskapet ikke gjør henne lykkelig; hun står mellom Paris og Worpswede, kunstnerkarrieren og familien.²⁰² Krukken med to roser kan dermed også representerer kunstneren selv, noe også sitatet ovenfor åpner opp for, hvor hun bruker krukke med roser som en metafor på seg selv. Omkring tre år senere tar Modersohn-Becker opp igjen delmotivet to roser i et selvportrett (ill. 20). Hun holder i bildet to

¹⁹⁹ Courbet var på tidspunktet han malte disse bildene preget av et lengre fengselsopphold som resulterte i dårlig fysisk og psykisk helse. Se også Vischer, „Beobachtungen zu Chardins Einfluss“, 125-126.

²⁰⁰ Brev fra Modersohn-Becker til moren, 26. nov. 1905, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 425. Slik det fremkommer i brever og dagboknotater var billedhuggeren Clara Rilke-Westhoff det viktigste mennesket i Modersohn-Beckers liv. Forbindelsen og fortroligheten hun følte til henne, overgikk den hun opplevde i ekteskapet.

²⁰¹ Rilke var opptatt av blomstens fylde, og spenningen mellom dens tomme indre – rosen mangler plantens forplantningsorgan – og alle bladene. Og ikke minst det svært sanselige ved rosen, skjønnheten, duften som kan assosieres med menneskets sanser og sanslighet. Manfred Engel og Dorothea Lauterbach, ”Französische Gedichte“ i *Rilke-Handbuch*, 444-445.

²⁰² Se *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 316-317.

roser mot brystet med en påkledning som kan gi assosiasjoner til en brud. Hatten var derimot i henhold til dagbøker og fotodokumentasjon et plagg hun brukte i Paris, den kan derfor representere kunstneren Modersohn-Becker. Dette styrker en tolkning av de to rosene som symbol på valgene i livet, både for Modersohn-Becker selv og venninnen Clara Rilke-Westhoff. Valget mellom rollen som hustru og mor på den ene side, og kunstner på den andre. Dette er en tematikk hun beskjeftiget seg med i hele sitt voksne liv.²⁰³

4.3 Det symbolske programmet i krukkeserien og (halv)aktene

Ich male lebensgrosse Akte und Stilleben....²⁰⁴
(Paula Modersohn-Becker, 1906)

Under det siste pariseroppholdet utdyper Modersohn-Becker forbindelsen mellom firgurmotivet og stillebenet både tematisk og formalt. Hun utvikler en ny motivkrets bestående av monumentale mor-barn komposisjoner, selvportretter og stilleben med et mer gjennomgående og artikulert symbolsk repertoar. Hun arbeider med delmotiver og standardiserte former som går igjen i de forskjellige motivene. Frukten har en sentral rolle i hennes sene produksjon.

Frukten – et symbol på livet, døden og kunsten

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte. Die legtest du auf Schalen vor dich hin und wogst mit Farbe ihre Schwere auf. Und so wie Früchte sahst du auch die Frau und sahst die Kinder so, von innen her getrieben in die Formen ihres Daseins. Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht.²⁰⁵

(Rainer Maria Rilke, 1908)

...Mit den Dingen ihrer Stilleben sprach sie ihre eigene Sprache. Sie liebte jedes für sich in seiner Geschlossenheit und Rundheit (...) Sie baute die Dinge liebevoll nebeneinander auf und erreichte eine einheitliche Farbstimmung, die jedes zum anderen in Beziehung setzte (...) besonders die Früchte, die ihr Symbole neuen Werdens waren.²⁰⁶

(Modersohn-Beckers søster, 1946)

²⁰³ I 1907 malte Modersohn-Becker bildet, *Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand* (ill. 21). Bildet er med all sannsynlighet hennes siste og hun var dermed gravid da hun malte det. Uhde-Stahl tolker de to blomstene som et symbol på dualiteten mor-barn, men også mellom egoet og dets motsats. Uhde-Stahl, *Paula Modersohn-Becker*, 114.

²⁰⁴ Jf. note 152 ovenfor.

²⁰⁵ Rainer Maria Rilke, Paris høsten 1908. Fra diktet „Requiem: Für eine Freundin“, *Paula Modersohn-Becker: 1876-1907: retrospektive*, red. av Helmut Friedel. Med bidrag av Marion Ackermann, Günter Busch, Wulf Herzogenrath und Wolfgang Werner, 315-318 (München: Lenbachhaus, 16. Juli- 19 Oktober, 1997), 316.

²⁰⁶ Jf. note 80 ovenfor.

Frukt og blomster var ikke bare sentrale elementer i Modersohn-Beckers kunst, men hun bruker dem også som metaforer i sine private notater og brever. Slik lyder det i et av brevene til Rilke:

Ich bin ein glückliches Menschenkind, dem aus wunderbaren milden Händen ein roter, reifer Apfel nach dem andern zugerollt wird. Und ich empfangen einen jeden neuen wie ein wunder vom lieben Himmel und seufze schier vor Glück. (...) Und ich warf Ihnen meinen roten Apfel hin und Sie legten mir manch süsse Blume in den Schoss (...)

Her fremkommer det at hun oppfatter naturens vekster som gaver til menneskene og som en metafor på menneskenes gaver til hverandre. Man kan også til stadighet lese at hun sendte blomstergaver til familie og venner, ofte over landegrensene.

I et annet brev kan vi lese: "Nun gibt es schon lange drei junge Frauen in Worpswede. Und gegen Weihnachten kommen die Kindlein. Ich bin noch nicht reif dazu, ich muß noch ein wenig warten, auf daß ich herrlich Frucht trage..."²⁰⁷ Her anvender hun frukten i tradisjonell forstand som et symbol på fruktbarhet. Frukt som symbol hadde med all sannsynlighet flere betydninger for Modersohn-Becker. Dette fremkommer blant annet i hennes pariserbilder hvor hun både fremstiller frukter i mor-barn-bildene og i en serie egenartede selvportretter hvor hun med referanser til antikke Fayum-portretter fremstiller seg selv som en mumie med frukter i hendene (se ill. 64,65,66).²⁰⁸ Som flere forskere har påpekt kommer Modersohn-Beckers særegne tematisering av døden som en del av menneskenes liv særlig godt frem i disse portrettene. Frukten får en intrikat betydning som både kan knyttes til vanitas-symbolikk, fruktbarhet og natur (liv). Günter Busch går så langt som å si at bildene er kunsthistoriens mest dramatiske manifesteringer av nærhet og avstand, evighet og forgjengelighet og død og liv.²⁰⁹

Modersohn-Beckers omgangskrets oppfattet også fruktens sentrale betydning for kunstneren. Søsteren sier frukten symboliserte frembringelsen av noe nytt. Dette åpner for en vid forståelse av frukt som stemmer godt overens med det vi ser i bildene. Rilke skriver i sitt rekviem til Modersohn-Becker, at hun så livet, menneskene, og seg selv som en frukt: "...Und sahst dich

²⁰⁷ Modersohn-Becker, dagboknotater, Worpswede, 22. Okt. 1901, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 305.

²⁰⁸ Modersohn-Becker ser reproduksjoner av de egyptiske mumieportrettene, de såkalte Fayum-portrettene, i Louvre under sitt andre pariseropphold i 1903. Mumiebildene påvirker hennes portrettkunst i årene fremover. Til fødselsdagen i februar 1907 får hun til sin store begeistring en bok med illustrasjoner av gammelegyptiske portretter av ektemannen. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 339,466.

²⁰⁹ Günter Busch, "Über Gegenwart und Tod: Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker" i *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen*, red. av Henning Bock und Günter Busch, 161-176 (München: Prestel, 1973), 164.

selbst zuletzt wie eine Frucht.”²¹⁰ Dette er en interessant formulering som maner til å utdype hva Rilke selv forbinder med frukt som en litterær metafor. Via dialogene og brevvekslingen hadde han mulighet til å forstå hennes kunst på et dypere plan.²¹¹

Elisabeth Mayr argumenterer for at det finnes en felles fruktsymbolikk hos Rilke og Modersohn-Becker i henhold til deres tematisering av døden og naturen: ”Die Frucht ist als Methapher für Natur einerseits, und für den Tod andererseits zu verstehen”.²¹² Modersohn-Beckers visualisering av døden i mumie-bildene kan ifølge Mayr sammenliknes med måten Rilke fremstiller døden på i sine tekster; ikke som motsats til livet, men som et aspekt ved, eller innbakt i livet. Rilke skriver i en av sine romaner om menneskets forhold til døden: ” ... dass man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern.”²¹³ Denne metaforikken bygger på en forståelse av mennesket som et organisk vesen, og for å formidle at han forstår døden organisk, velger Rilke *frukten* som symbol.

Hvis Rilke tok utgangspunkt i sin egen oppfattelse av fruktens betydning, kan man tolke utdraget fra hans rekviem som at Modersohn-Becker oppfattet døden som en del av livet. Man vil kunne finne belegg for en slik argumentasjon i mumieportrettene (ill. 64, 66), men også i hennes nedtegnelser; Modersohn-Becker var klar over at hun ikke ville komme til å leve lenge: ”Ich weiss, ich werde nicht sehr lange leben. Aber ist das denn traurig? Ist ein Fest schöner, weil es länger ist? Und mein Leben ist ein Fest, ein kurzes intensiver Fest.”²¹⁴

Mayr argumenterer for nok en tolkning av frukt i Modersohn-Becker bilder med utgangspunkt i kunstnerens mange selvportretter med en frukt, eller en plante i hendene, nemlig som et bilde på kunsten. Mayr knytter denne symbolikken til Modersohn-Beckers betoning av kunsten som *livsnødvendig*. Kunsten var det viktigste for Modersohn-Becker, den kom først, også før ekteskap og barn: ”... [die Kunst] ist das Endziel, auf das all meine Wünsche und all mein Streben endigen.”²¹⁵ Kunsten sammenfalt på mange måter med det å leve, og derav slutter Mayr at

²¹⁰ Jf. note 205 ovenfor.

²¹¹ I den senere tid har det av enkelte forskere blitt hevdet at det er en misforståelse at Rilke hadde kjennskap til Modersohn-Beckers kunst. Se blant annet Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 1:7.

²¹² Elisabeth Mayr, *Getrieben in die Formen ihres Daseins: Paula-Modersohn-Becker und Rainer Maria-Rilke* (Magistergradsavhandling, Universität Salzburg, 1992), 17.

²¹³ Rilke sitert i Mayr, *Getrieben in die Formen ihres Daseins*, 16. Utdraget er hentet fra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Rilke holdt på med denne romanen i lengre tid, også mens Modersohn-Becker levde.

²¹⁴ Modersohn-Becker, dagboknotater, Worpsswede, 26. juli 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 231. Det finnes i den skiftelige dokumentasjonen belegg for at Modersohn-Becker var ved dårlig helse, blant annet gjennom farens stadige bekymring i brevene og en lapp fra Clara Rilke-Westhoff til Modersohn-Beckers mor angående datterens sykdomssituasjon.

²¹⁵ Paula Modersohn-Becker, brev til Otto Modersohn, Paris, 19. mars 1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 439.

frukten kan leses som symbol på livet, kunsten og dermed også døden, i samsvar med Rilkes definisjon av døden og livet som to sider av samme sak.

Mayr er, i sin fortolkning av frukten som bilde på kunsten i dialog med den feministiske trenden innen Modersohn-Becker-forskningen, hvor kvinnens fruktbarhet og evne til reproduksjon gjerne blir satt i sammenheng med den kreative prosessen. En slik tilnærming kan minne om analogien mellom kvinnen som føder i smerte og kunstneren som skaper i smerte, som allerede på Modersohn-Beckers levetid var etablert som et sterkt symbol, både innen litteraturen og kunsten.²¹⁶ Modersohn-Becker var med all sannsynlighet kjent med disse dramatiske symbolene i tiden, men forholder seg ikke til dem i sin kunst. Hun behandler derimot de samme temaene – fruktbarhet, kunst, liv (natur) og død – med nærmest sakral tilnærming.

Man kan altså argumentere for en tredelt forståelse av fruktens symbolikk hos Modersohn-Becker. Som frembringelsen av ”neuen Werdens” som både kan bety kunst og graviditet, og som en representant for naturen og dens syklus som innbefatter både liv og død.

Beholdersymbolikk og den standardiserte kvinnekroppen

Skål og mugger i kunsten blir ofte tolket som feminine elementer på grunn av deres rundhet i formen og evne til å bære noe i seg, slik også kvinnekroppen kan. Når vi nå skal behandle krukkeserien vil det være passende å undersøke om Modersohn-Becker forbandt disse gjenstandenes med noe mer enn deres feminine representasjon. Det finnes noen formuleringer som åpner opp for å se nærmere på beholderens personlige symbolikk: i et brev til Rilke skriver hun at hun føler seg om en krukke som stadig utvides (av lykke),²¹⁷ og noen år tidligere skriver hun til foreldrene: ”Ich komme mir oft vor wie ein Holzyylinder, in welchem der Dampfkolben mit rasender Schnelligkeit auf und ab geht”²¹⁸. Christa Murken-Altrogge, som representerer en feministisk oppfatning av Modersohn-Beckers bilder, tar tak i dette siste sitatet og tolker det som at Modersohn-Becker oppfatter sin kropp symbolsk, som en beholder ”dass die Frucht des Kindes ebenso wie der Kunst gleichermassen auszutragen wünscht”.²¹⁹

Som mange av de feministiske orienterte forskerne støtter hun seg til jungianske teorier i sin argumentasjon, i dette tilfellet Erich Neumanns avhandling *Die grosse Mutter: Der Archetyp des*

²¹⁶ Se også Høifødt, ”Smertens blomst”, 221.

²¹⁷ Se sitat ovenfor, 65, note 198.

²¹⁸ Modersohn-Becker, brev til foreldrene, Berlin, 28. okt. 1897, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 107.

²¹⁹ Murken-Altrogge, 114.

grossen Weiblichen fra 1956.²²⁰ Neumann lanserer beholderen som et ”Kernsymbol des Weiblichen” i sin tese og utligner følgende grunnformel for den matriarkalske livssyklus: ”Weib=Körper=Gefäss=Welt”.²²¹ Murken-Altrogge støtter seg på Neumann når hun argumenterer for Modersohn-Beckers oppfatning av kvinnekroppen som en beholder som kan bære frem – på et biologisk plan, men også i overført betydning, kunsten. Denne analogien kan kanskje synes noe vag, men det som etter mitt skjønn gjør den interessant og relevant er at den bygger på dualiteten mellom den kreative og kroppslige ”fullbyrdelse”, som utvilsomt var en reell dualitet i Modersohn-Beckers liv.²²² I tillegg åpner den opp for å se Modersohn-Beckers stilleben med beholder (mugge eller skål) i tematisk tilknytning til (halv)akt-selvportretteringene.

I fortsettelsen argumenterer Murken-Altrogge for at Modersohn-Becker i et av hovedverkene *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* (ill. 58) gjengir seg selv som en beholder og hvor antydningen om graviditet (den runde magen) blir en metafor på fremtidens ulike alternativer. Etter mitt skjønn er det ikke bare Modersohn-Beckers sitat (ovenfor) og Neumanns teser som åpner opp for å se denne fremstillingen i henhold til en beholdertematikk. Vel så viktig er måten Modersohn-Becker fremstiller sin egen kropp på. Den reduserte standardiserte fremstillingen av kvinnekroppen i dette bildet gir assosiasjoner til krukens form i krukkeserien, og kroppen er dermed også formalt beslektet med en beholder. Krukken blir et symbolsk og formalt bilde på Modersohn-Becker.

Ser man på et annet selvportrett som halvakt fra samme perioden (ill. 59) finner man den samme kroppsfremstillingen, og i dette bildet holder figuren (Modersohn-Becker) opp en skål med to frukter identisk med den som fremstilles i *Stilleben mit Krugh, Zitronen und Apfelsinen* (ill. 57). De to bildene kan ses i sammenheng med hverandre. Skålen med frukter kan minne om egg i et rede og representerer graviditetsaspektet. Den andre hånden bærer én frukt som kan symbolisere det andre alternativet, kunsten (hånden som bærer frem frukter). Man kan således tolke ill. 57 og 59 som et bilde på Modersohn-Becker flankert av livets alternativer. Død og forgjenglighet er et aspekt ved begge fremstillinger, representert ved de tre appelsinbåtene til høyre i bildet i ill. 57 og ved de mumieaktige figurene på hver side av kunstneren i ill. 59.

²²⁰ Erich Neumann, *Paula Modersohn-Becker Die grosse Mutter: Der Archetyp des grossen Weiblichen* (Zürich: Rein-Verlag, 1956)

²²¹ Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*, 114. Andre feministiske forskere støtter seg i sine feministisk-matriarkalske interpretasjoner av Modersohn-Beckers bilder også til liknende teorier. Eksempelvis anvender Gisela Götte Heide Götter-Alendroth, og Brigitte Uhde stahl viser til C. G. Jung, som knytter den kreative prosessen til det kvinnelige kjønn. Götte, „Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis“; Uhde-Stahl, *Paula Modersohn-Becker*.

²²² Uhde-Stahl er en av dem som mener dette innspillet er fruktbart. Uhde-Stahl, *Paula-Modersohn-Becker*, 101.

Fruktbarhetstematikken i *Stilleben mit Krugh, Zitronen und Apfelsinen* (ill.57) blir understreket av den organiske skildringen av formene. Krukkens helletut peker opp som en fallos, og sitronen i den venstre skålen gir også assosiasjoner til mannens kjønnsorgan. Modersohn-Becker leker i en rekke av stillebene med formenes erotiske assosiasjonskraft, hvor sitronen er en et hyppig motiv (se ill. 51,55). Sitronen kan i sin rundhet og med sin organiske tupp enkelt manipuleres både til kvinnebryster og, som i det aktuelle bildet, mannens kjønn. Modersohn-Becker er ikke alene om å oppfatte sitronen som en ypperlig komponent for sensuelle fremstillinger. Som vi vet var hun inspirert av den spanske barokkens stilleben, hvor Francisco de Zurbaráns var en tilhenger av sanselige, plastiske sitronfremstillinger (se ill. 52).

Det kan også se ut til at de forskjellige fruktene har forskjellig betydning i Modersohn-Beckers symbolske repertoar. Ofte i (halv)akt-selvportretteringene holder hun en sitron mot brystet og en rød frukt mot magen (ill. 62, 63,64). Sitronen vil i slike fremstillinger kunne representere Modersohn-Becker og den røde frukten barnet (se også ill. 61). Busch understreker i sin artikkel "Über Gegenwart und Tod: Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker" dødens tilstedeværelse i Modersohn-Beckers sene (halv)aktkomposisjoner og stilleben.²²³ Sitronen kan underbygge Buschs argumentasjon: i gammel folketradisjon var den en sentral bestanddel i sorg- og begravelseritualer,²²⁴ og samtidig er den et gjennomgående element i 1700-tallets vanitas-stilleben (se ill. 17). Den tidløsheten Busch påpeker, gjenspeiles også i *Stilleben mit Krugh, Zitronen und Apfelsinen* (ill.57) ved at bordkantene ikke vises, noe som fører til at man opplever bildets virkelighet som uendelig eller *ikke* tidsbegrenset. Alle aspekter ved livet er tilstede i bildet samtidig, også døden.

La oss igjen gå tilbake til *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* (ill. 58) som er et nøkkelverk innen Modersohn-Becker forskningen og særlig innen den feministiske "fløyen". En av grunnene til at bildet har påkalt en slik interesse er at det har en inskripsjon: "Dies malte ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstage P.B".²²⁵ Inskripsjonen og forteller oss at hun tross den svulmende magen ikke var gravid da hun malte bildet. Det finnes mange indikasjoner på en personlig symbolikk i maleriet. Blant annet underskriver hun med pikenavnet, Becker, og i ukene hun maler bildet skriver hun til ektemannen at hun ikke vil ha barn med ham. Modersohn-Becker har

²²³ Busch, "Über Gegenwart und Tod", 164.

²²⁴ Modersohn-Becker var med all sannsynlighet kjent med denne tradisjonen, Reinken, *Paula Modersohn-Becker*, 121.

²²⁵ Som det tidligere har blitt presisert undertegnet ikke Modersohn-Becker vanligvis sine bilder, og hun gav dem heller ingen tittel. Dette bildet blir derfor spesielt.

ved flere anledninger sagt at hun vil ha oppnådd noe i kunsten før fylte tretti, og i innskriften presiserer hun at hun er tretti år når hun maler bildet.²²⁶

Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag er både kronologisk og tematisk beslektet med *Stilleben mit gelbem Napf und Tonkrug* (ill. 56). Begge bildene har det samme dekorative mønsteret i bakgrunnen, som vi finner i en rekke av Modersohn-Beckers bilder, men det er påfallende at hun særlig bruker det i henhold til mor-barn-tematikken og krukkebildene (se ill. 56,58,60,67). I *Stilleben mit gelbem Napf und Tonkrug* er både krukken og skålen fremstilt med et tomt indre. På samme måte fremstår figuren (kunstneren) også i en biografisk, biologisk kontekst tom (uten barn i magen). Det ser nærmest ut som om skålen har ”spyttet ut” fruktene ut som ligger i en klynge i forgrunnen adskilt fra muggen og krukken på grunn av dukens folder. Krukken viser i dette bildet hele sin form og fremstår som bestemt, med hankene, eller armene om man vil, i siden. Det er mulig å tyde bildet som Modersohn-Beckers understreking av sin frihet som i høy grad er forbundet med at hun velger bort å få barn.

I *Stilleben mit Tonkrug, Pfingstrosen und Apfelsinen* (ill. 46) nærmer Modersohn-Becker seg tematikken igjen, men med en annen form og vinkling. Krukken er fylt med tre blomster som fremstår som en slags rebus som kan leses fra venstre mot høyre. Man kan sammenlikne fremstillingen med van Goghs solsikker hvor de forskjellige blomstene har blitt tolket som forskjellige stadier i livets syklus. Den første blomsten i ill. 46 fremstilles med blomsten vendt oppover, som kan gi assosiasjoner til mennesket som løfter seg, strekker seg mot livets muligheter, mens den siste blomsten representerer livets slutt i det den igjen faller mot jorden.

Det er også mulig å se de tre pionene i henhold til tallsymbolikk, som også er et aspekt ved van Gogh solsikkemotiv. Et av bildene som i dag befinner seg i Neue Pinakothek München har tittelen *Tolv solsikker i en vase*. Tittelen har blitt tolket som en metafor på de tolv disipler og, i overført betydning, van Goghs ønske om at Paul Gauguin skulle bli hans lærermester.²²⁷

Modersohn-Becker maler tre blomster, noe som kan ha en sammenheng med hennes affinitet ovenfor tretallet: ”Bei der ganzen Einrichtung herrscht die Dreizahl vor, und bringt die Seele in fromme Stimmungen. Drei Stufen führen den Pilger zu der kleinen Weissen Tür (...) Drei Fenster lassen gerade so viel Licht herein, dass ein magisch malerisches Halbdunkel entsteht.

²²⁶ Se *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*.

²²⁷ Se også Douglas W Druick og Peter Kort Zegers, red., *Van Gogh and Gauguin: The studio of the south*, utstillingskatalog (The Art Institute of Chicago, Chicago, 2001).

(...) Und nun wieder die Dreizahl, fragend und ernst.“²²⁸ Gisela Götte er opptatt av tretallets betydning i Modersohn-Beckers kunst, særlig i forbindelse med selvportrett med to kvinneskikkelser (ill. 59). Götte knytter dette fenomenet til Nabienes tre-talls-symbolikk som bygger på menneskets forskjellige personligheter og sjelens utvikling og tilstander.²²⁹ I lys av Göttes argumentasjon kan man se vasen med tre blomster som et bilde ikke bare på menneskets organiske syklus, men sjelens transformasjoner. Og som en respons på den utviklingen Modersohn-Becker opplever på det kunstneriske plan og dermed også som menneske i tiden hun maler bildet. Dette gjenspeiles i at hun betoner tretallet i flere av stillebenene fra perioden (se ill. 51,54,57).

Hvis vi ser på resten av bildet, ser det ut som krukken befinner seg på en vei, og foran den befinner det seg to frukter, to muligheter: frembringelsen av barnet (frukten i skål) eller frembringelsen av kunsten (den enslige frukten). Fruktskålens assosiasjon til et egg i et rede forsterkes i dette bildet ved at skålens karakter og materialitet har gått noe i oppløsning. Ved siden av krukken finnes en mindre utgave av den, som et lite ekko. Leser man bildet med dybdeperspektiv, ser det som om krukken befinner seg bak den store. Den vil via den noe utydelige og ”sammensunkne” formen kunne representere kunstneren som gammel. Ser man dem imidlertid i samme plan minner den store og den lille potten ved siden av hverandre om en voksen og et barn. Ut i fra disse betraktningene kan bilde fungere som en metafor for Modersohn-Beckers vei gjennom livet og valgene som alltid beskjefter henne.

Krukken med blomster, hvor blomstene fungerer som et bilde på menneskets sjel, får meg til å tenke på Petra Ten-Doesschate Chus essay og et interessant eksempel fra 1800-tallets vignett-tradisjon. I Viktor Hugos *Notre Dame de Paris* (som Modersohn-Becker leste) fremstilles en vignett (ill. 68) hvor objektene representerer romanfigurene: krystallvasen med visne blomster representerer Phoebus med det vakre ytre, men vanskelige indre, og misfosteret Quasimodo som var god på innsiden fremstilles ved keramikkmuggen med vakre friske blomster. I Modersohn-Beckers siste leveår utvikler hun tematikken i stilleben med pioner videre med en noe annen vinkling i retning av denne vignetten, hvor blomstene får en ny og sentral rolle i bildene.

²²⁸ Modersohn-Becker, Lilleon, Norge, 20. juni 1898, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagesbüchern*, 129.

²²⁹ Götte, „Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis“, 18.

4.4 Blomstenes språk – Paula Modersohn-Becker siste stilleben

Etter Modersohn-Beckers hjemkomst til Worpswede våren 1907, malte hun lite. Men hun produserte en serie stilleben hvor hun særlig betoner blomstermotivet. Hun sier til sin mor etter hjemkomsten at hun ønsker å male flere blomster – noe som kanskje kan forklares med at den gravide Modersohn-Becker ønsket harmoniske omgivelser.²³⁰ Men disse bildene har også en ganske annen utforming og uttrykk enn pariserbildene. Man opplever et skifte i billedspråket, en billedlig virkelighetsforandring som også kan knyttes til et skifte i Modersohn-Beckers personlige tanker og følelser.

Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen (ill. 67) er et bilde med en helt spesiell stemning som i likhet med hennes tidligste stilleben formidler en slags hjemlige atmosfære. Igjen skildrer hun mer av de romlige forhold og som de øvrige blomsterstillebenene fra hennes siste leveår, fremstår bildet uten det sterkt oppkonstruerte preget som kjennetegnet pariserbildene (krukkeserien). *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen* gir med alle detaljene og den sanselige fornemmelsen inntrykk av å være malt rett foran motivet.

Hun maler det aktuelle bildet som gravid, antakeligvis med sviktende helse og med vissheten om at hun må leve et rolig liv i Worpswede borte fra pariserkunsten. Da Modersohn-Becker i så høy grad betoner stillebenet den siste tiden, er det fristende å trekke inn stillebenbegrepet i Tyskland på den tiden. Stillebenbegrepet var nemlig et populært innslag i dagligtalen i 1800-tallets Tyskland. Begrepet ble blant annet brukt som betegnelse på et rolig, tilbaketrukket liv som var forbundet med ”et rolig familieliv”.²³¹ Nedtegnelsene viser en todelt holdning hos kunstneren til denne situasjonen: Hun skulle gjerne dratt til Paris for å se Cézanne, men ønsker på den andre siden ro.²³²

Referansen til solen og livsgleden man finner i van Gogh tematisk beslektede bilde (ill. 69) er ikke tilstede i Modersohn-Beckers maleri. Fargene er dunklere og mer dempet, det ser ut som om solen ikke makter å trenge igjennom gardinene i bakgrunnen som i mønsteret knytter bildet til mor-barn-tematikken (ill. 56,58,60) og til hennes situasjon som gravid. Bildet formidler noe sorgfullt og samtidig fredfylt. Det hvite dempede lyset i bakgrunnen gir blomstene en aura og

²³⁰ Von Reinken, *Paula Modersohn-Becker*, 138.

²³¹ Beth gjør rede for de tre hoveddefinisjoner av 1800-tallets stillebenbegrep i Tyskland: Et motiv innen billedkunsten, et rolig familieliv, eller en menneskelig tilstand av meditativ art. Beth, *Stilleben des 19. Jahrhundert*, 22-29.

bildet får et religiøst preg som styrkes av solsikkens tematiske forbindelse til Gud.²³³ Samtidig fremstår bildet i farge og fremførelse med en særegen jordbundenhet.

Modersohn-Becker fremstiller i motsetning til van Gogh kun én solsikke, vendt mot betrakteren med ”hodet” delvis ned, og tematisk på vei mot jorden og naturens syklus. Modersohn-Becker gjengir solsikken også i et annet bilde fra samme år med sterke referanser til Henri Rousseau (se ill. 70,71). Piken holder hendene på magen og titter undrende bort, solsikken ser ut til å omfavne og beskytte henne. Solsikkens tradisjonelle symbolske tilknytning til håpet og Gud kan indikere at piken ber og at hun representerer Modersohn-Becker selv. I hennes nedtegnelser fra den siste tiden utarter formuleringene seg ofte som en bønn. Solsikken er fremstilt på samme måte i *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen*, noe som binder de to bildene sammen.

Det er blomstene som er Modersohn-Beckers stemme i *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen*. Buketten betones gjennom dens sentrale og mektige plassering i bildet. Det er høstens blomster. Modersohn-Becker er redd for å dø, hennes siste brev går til vennen Johann Christian Fellner hvor hun skriver at hun ikke frykter noe nå, bare døden.²³⁴

Jeg uttalte under oppsummeringen i kapitlet ovenfor at jeg er uenig med Peter Harke når han omtaler det aktuelle bildet som et høydepunkt og naturlig slutt punkt for Modersohn-Becker. Det at Harkes avhandling konsentrerer seg om stilistiske forhold, ligger til grunn for min uenighet. Kunstnerens formale egenart mener jeg kommer best frem i krukkeserien. Når det gjelder stemningen og innholdet i *Stilleben mit Sonnenblume, Stockrosen und Georginen*, kan jeg godt være enig med Harke i at bildet er et storartet kunstverk og et naturlig slutt punkt. Vi var også under oppsummeringen ovenfor inne på at Modersohn-Becker malte en liten gruppe motiver med mer et religiøst budskap (se ill. 74) samme året som det aktuelle stillebenet. Dette er med på styrke tolkningen av dette stillebenet som et bilde med religiøse undertoner.

Som det fremkommer i dette kapitlet gjenspeiles tematikken figur-bildene ofte i stillebenene, og under den siste pariserreisen sammenfaller også tematikken i de to motivene tidsmessig. Ved en grundigere analyse er det tydelig å se at forandringer i livet hennes påvirker ikonografien i

²³² Modersohn-Becker skriver i et av sine siste brever at hun inderlig gjerne skulle dratt til Paris for å se en Cézanne-utstilling med 56 av hans bilder, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 476.

²³³ I Johannes brever i Det nye testamentet blir solsikken brukt som symbol på gudfryktighet og hengivenhet og kjærlighet til Gud.

²³⁴ Fremkommer i et brev fra moren til søsteren Herma Becker etter Modersohn-Beckers død. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 478.

bildene – både figur-komposisjonene og stillebene. Det man kan betegne som et overordnet ikonografisk program innbefatter også den neste gruppen vi skal se på, genrehybridene.

Kapittel: 5 Genrehybridene

Vi har nå behandlet et utvalg av Modersohn-Beckers stilleben, som til tross for ny formal utforming, befinner seg innenfor rammen av det tradisjonelle genrebegrepet. I det følgende vil vi se nærmere på bildene jeg har valgt å kalle genrehybrider og som har tilhørighet både i stilleben- og figurmotiv. I kapittel fire har det blitt vist eksempler på hvordan Modersohn-Beckers bruk av de samme delmotiver i stilleben- og figurkomposisjoner bidrar til å knytte temaene sammen. Ved å bringe figurene inn i de stillebenaktige komposisjonene, tilfører hun bildene et mer eksplisitt narrativt aspekt. Innhold og form forenes. Modersohn-Becker arbeidet med dette motivprosjektet i 1906 under det siste pariseroppholdet.

5.1 Motiv og innhold

Mye tyder på at Paul Gauguins stillehavsbilder var en viktig inspirasjonskilde for Modersohn-Becker i utviklingen av genrehybridene, som hovedsakelig består av pikeakter, med unntak av et mor-barn-motiv. Motivene er fremstilt på ”stillebenvis”, hvor figurene er presentert på et slags fat i et fiktivt rom, flankert av planter og eksotiske frukter (sitroner og appelsiner). Bildenes gåtefulle, statiske og primitive preg og de overdimensjonerte vegetative innslagene røper etter mitt skjønn også innflytelse fra Henri Rousseau. En kunstner som har blitt noe oversett i utgivelsene som tar for seg Modersohn-Beckers dialog med den franske kunsten. Det finnes, som vi allerede har vært inne på, andre bilder i hennes sene produksjon som enda tydeligere viser hans innflytelse (se ill.70,71).²³⁵

Kniender Mädchenakt mit Storch

Bildet *Kniender Mädchenakt mit Storch* (ill. 75) inngår i rekken av motiver med pike(r) som sitter eller står på en form som minner om et fat (se ill. 77, 79, 80). Bildet ble malt omkring 1906/07, rundt ett år etter de stilistisk beslektede stillebenene med eggeglass (ill. 36,37), som ble behandlet under kapittel tre. Via den klare koloritten og betoning av flaten er disse tre maleriene i dialog med syntetismens vokabular. Ill. 75 har imidlertid et utpreget symbolsk billedspråk i tillegg, og er kanskje et av de aller beste eksempler på Gauguins nedslagsfelt i hennes kunst. Også fordi hun i noe grad går bort fra den særegne jordbundenheten i beskrivelsene til fordel for

en mer kalkulert eleganse som kjennetegner franskmennenes dekorative symbolisme. Bildet har, på lik linje med de andre ”pikeaktene på fat” – fått minimal oppmerksomhet i forskningslitteraturen.²³⁶

Bildet er konsentrert rundt en pike som sitter på kne, lett høyrevendt, på en oval plate som minner om et fat. Piken er skjøvet noe til venstre for sentrum, man får allikevel ingen forskyvning av bildets tyngdepunkt mot venstre. Kroppen er dreid mot høyre, og fører oppmerksomheten og vekten tilbake. Hun holder en kvist i hendene som hviler mot magen. Hendene og kvisten blir fremhevet av den kraftige rosa-violette fargen og mørke konturlinjen; et lyst perlekjede rundt begge håndleddene rammer inn området og det oppfattes som et viktig og spesielt parti. Hendene ligger i nærheten av bildets midtakse og det ser nærmest ut som om bildets sentrum trekkes mot dem. Med unntak av pannen er ansiktet lagt til samme fargenyans som hendene og blir også bekranset av et lyst perlekjede. Sammen danner de bildets fokus. Det er særlig øynene som tiltrekker seg oppmerksomhet – store og tomme skuer de ut i det fjerne.

Hodets runde form danner en imaginær spiss i en trekant, sammen med to frukter plassert på hver side av fatet. Trekanten rammer inn piken, hun virker innestengt, noe som forsterker av at hun fyller hele billedflaten; det synes trangt der hun sitter. De runde omsluttete formene gir et rituelt preg, og forsterker pikens innesluttete fremtoning. Fatet hun sitter på bidrar til et inntrykk av fangenskap i en slags mystisk sirkel. Figurens fremtoning er unaturlig og statisk. I likhet med mumiefremstillingene (ill. 64,66) har den et livløst preg. Piken virker innadvendt og det er bare blikket som er rettet utover, et blick som er vanskelig å tolke, men det synes følelsesløst, uten barnlig glede.

En stork nærmer seg piken. Man skimter den så vidt i bakgrunnen ved at den er lagt i en litt annen grønn-tone og via en vag konturlinje. Sett i samme plan nærmer storkens nebb seg pikens hode og tematisk sett hennes tanker. Følelsen av angrep forsterkes gjennom tre trekantede spisser som berører pikens kropp, tre former som skal forestille myren storken beveger seg i. Det blir nærliggende å tolke storken som pikens tanker – en pike som ikke klarer å forsvare seg mot tanken av et kommende barn? Storkens symbolikk er klar og Modersohn-Beckers uttalelser fra

²³⁵ Modersohn-Becker besøkte Henri Rousseaus atelier sammen med ekteparet Hoetger i Paris 1906. Heinrich Wiegand Petzet, *Das Bildnis des Dichters: Paula Becker-Modersohn und Rainer Rilke – Eine Begegnung* (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1957), 117–118.

²³⁶ Bildet blir nevnt hos Christa Murken-Altrogge i henhold til den franske innflytelsen i hennes bilder, hvor hun hevder at bildet ikke er tenkbart uten Gauguins innflytelse. Murken-Altrogge, *Paula Modersohn-Becker*, 106. Perry

ungdomsårene åpner opp for å se bildet i en biografisk kontekst: ”...diese Mutterbotschaft, sie lebt ja immer noch weiter in jedem Weibe. Das ist alles so heilig. (...) das sind (...) die grössten Dinge dieser Erde”²³⁷. Modersohn-Becker var i begynnelsen av tyveårene da hun skrev dette, og man kan tolke piken som kunstneren selv. Hun titter inn i fremtiden, piken drømte om barn, men etterhvert fryktet hun samtidig tanken på at barnet ville komme til å stå mellom henne og kunsten. I likhet med de øvrige, sene bildene, tematiserer også *Kniender Mädchenakt mit Storch* alle livets aspekter, både barndommen og døden (pikens livløse fremtoning).

Inntrykket av storken som et uvirkelig element, en drøm, forsterkes av at bakgrunnen den beveger seg i, ikke inneholder dybdevirkning; verken sumpen eller fuglen virker reelle. Heller ikke venstre side av bildet åpnes opp bakover. Man aner en slagskygge som indikerer at piken har en vegg bak seg – dette forsterker følelsen av at hun er innestengt, kanskje innestengt i en drøm? Bildet ble malt rundt 1906/07. På denne tiden prøvde hun å løsrive seg fra Otto Modersohn og Worpswede for godt, og dermed kanskje også tanken om et barn. På samme tiden malte hun en rekke tematisk beslektede bilder, blant annet *Selbstbildnis am. 6 Hochzeitstag* (ill. 58). Kvisten er med stor sannsynlighet et sitat fra Rousseau (se ill. 78), og har en sentral plassering i bildet. Det ser ut som om piken klamrer seg til den. Magen hun hviler hendene mot er rund, og kan indikere en mulig fremtidig graviditet. En liknende kvist som attributt finner man i ill. 66. Den kan symbolisere vekst (spiren til liv), som igjen kan knyttes til fruktbarhet, men også kunsten: Piken som drømmer om å bli kunstner.²³⁸

Gauguin og symbolismen – Barbariske fortellinger

I 1905 besøkte ekteparet Modersohn Folkwang-Museum i Hagen, der Gauguins *Barbariske fortellinger* (ill. 78) fortsatt er et av samlingens hovedverker.²³⁹ Modersohn-Becker har også hatt mulighet til å bli kjent med dette maleriet i Meier-Graefes bok *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* som kom ut året før, og hvor det finnes en illustrasjon av maleriet.²⁴⁰ Det er ikke usannsynlig at Modersohn-Becker responderer til dette maleriet i *Kniender Mädchenakt mit Storch*.

nevner også bildet som et eksempel på kunstnerens bruk av ”strange symbols” i barnemotivene. Perry, *Paula Modersohn-Becker*, 55. Se også Noisternig, ”Lebendige” *Stilleben*.

²³⁷ Brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn, Bremen, 25 des. 1900, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 252.

²³⁸ Begge kvist-fremstillingen ble malt man etter hennes besøk i Rousseaus atelier i 1906.

²³⁹ *Das Museum Folkwang* ligger i dag i Essen, men museet befant seg opprinnelig i Hagen, hvor det i 1899 ble grunnlagt av Karl Ernst Osthaus.

²⁴⁰ Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. 3 bd (Stuttgart: Verlag Jul. Hoffmann, 1904) Det fremkommer av brevvekslingen at Modersohn-Becker kjente godt til den profilerte tyske kunstsribenten. Se *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 394, 406.

Kvinneskikkelsen til venstre i *Barbariske fortellinger* minner om piken, hun virker stiv og nærmest livløs, og sitter innestengt mellom de to øvrige figurene. Hennes positur er lett høvrevridd og hun skuer i likhet med piken ut mot noe utenfor bilder; bak henne nærmer det seg en mannskikkelse som nesten går i ett med bakgrunnen. Heller ikke i *Barbariske fortellinger* opplever man noen dybdevirkning. Det er bakgrunnen som hovedsakelig kommuniserer bildets budskap, og det er trolig at mannfiguren i likhet med storken representerer en drøm eller en illusjon.

Piken i *Kniender Mädchenakt mit Storch* er i likhet med de fleste av Gauguins Tahiti-kvinner delvis omgitt av en konturlinje. Formen artikuleres samtidig som flaten betones. Kvinnefigurene modelleres imidlertid i begge tilfeller ved hjelp av fargen, men bare i grove trekk, alle uvesentlige detaljer utelates. Tilbake står et monumentalt, enhetlig og sterkt uttrykk. I den ekspressive koloritten går Modersohn-Becker et skritt lenger enn Gauguin. De brune hudnyansene i *Barbariske fortellinger* blir tonet ned via de kraftige fargene omkring figurene. Modersohn-Becker demper derimot bildets helhetlige koloritt sammenliknet med piken som fremstilles i et unaturlig lys. Hendene, armene og ansiktet reflekterer et rosa skinn som delvis gjenspeiles i resten av kroppen, men som hovedsakelig står i kontrast til kroppens øvrige farger. De rosafargede områdene virker mindre modellert enn de andre, ansiktet er fasettaktig oppbygd, mens hendene er malt enstonig.

Denne antydningen til fasettaktig oppbygning av kroppen i fargeflater utvikles videre i berlinerbildet *Kniende Mutter mit Kind an der Brust* (ill. 81). Dette bildet har i motsetning til *Kniender Mädchenakt mit Storch* fått stor oppmerksomhet i litteraturen.²⁴¹ I verkskatalogen (Busch og Werner) blir bildet datert til høsten 1906, dette ville styrke antagelsen om at pike med stork ble malt i 1906 og ikke senere. Det vil på tross av usikkerhet i datering være interessant å se på *Kniende Mutter mit Kind an der Brust* som en fortsettelse av *Kniender Mädchenakt mit Storch*, så vel stilistisk som tematisk.²⁴²

²⁴¹ Bildet har blitt behandlet i en rekke utgivelser, også flere jeg ikke har hatt tilgang på. Jeg vil derfor ikke spekulere i hvilke vinklinger det har blitt behandlet. Men så vidt meg bekjent har ikke bildet blitt diskutert i et genreperspektiv. For mer om litteraturen som behandler bildet, se Busch og Werner, *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 2:532-535.

²⁴² Se også Noisternig, *„Lebendige“ Stilleben*, kap. 2.3.

Kniende Mutter mit Kind an der Brust

En strak kvinneskikkelse kneler på en rund form som minner om et fat. Kroppsaksen er identisk med bildets midtakse som bidrar til at hun står trygt forankret i bildet. Som piken i det forrige bildet, inntar figuren en dreining som øker den romlige virkning. Også armenes positur minner om pikens, men kvinnen fremstilles i stedet med et barn i armene som suger av hennes bryst. Det blir naturlig å tenke seg at tankene tematisert i *Kniender Mädchenakt mit Storch*, har gått i oppfyllese. Morens blick er ikke rettet direkte mot barnet, men mot det fjerne. Man kan forestille seg at hun skuer bakover i tid, tiden før barnet, eller like tilbake til barndommen. En slik fortolkning forsterkes av omrisset av to symmetrisk anordnede planter i den grønne bakgrunnen, som kan representere to ferdig utvokste utgaver av kvisten i ill. 75: Tiden har gått, kvisten er blitt en plante, og piken er blitt mor.

Morens armer omslutter barnet, barnets hode hviler mot hennes kropp, gjennom den tette forbindelsen fremstår de som en enhet. Dette grepet ser vi ofte hos Modersohn-Becker: Hun skaper enhet mellom menneskene, mellom menneske og natur, eller skaper komponentenes tette forbindelse via overlapping i stillebenene. Møtepunktet er forsterket ved at barnet er malt i den samme rosa frage-tonen vi så i det foregående bildet. Moren tar opp i seg barnets farge, men i en svakere nyanse – kun brystvortene og magen er lagt i den sterke rosa-violette koloritten. Brystvortens runde form danner en gjenklang av barnets runde hode og kinn, mens kinnets farge er den samme som fruktene fordelt på bakken rundt fatet. Den runde formen – som i ill. 75 ga en følelse av å være innestengt – fremhever her enheten mellom de to figurene.

Dette bildet kan på mange måter oppsummere og utfylle resonnementet omkring Modersohn-Beckers symbolske program fra kapitlet ovenfor. Her argumenterte jeg for en gjennomgående ikonografi knyttet til natur, død og frembringelsen av "neuen Werdens"²⁴³ som kunne representere både kunstnerisk utvikling og graviditet. Bildets tematikk fremkommer på forskjellige nivåer. Motivet i seg selv inviterer til å tolke fruktene som symboler for fruktbarhet, og ved at moren ikke har individuelle trekk kan man si at hun representerer selve urmoren, eller ideen mor. Samtidig kan man si at bildets arketypiske karakter åpner for å utvide tematikken til naturen som "melker" sine barn, en analogi man kan finne støtte for i kunstneren nedtegnelser: "...mir ist Gott überhaupt 'sie', die Natur, die Bringende, die das Leben hat und Schenkt."²⁴⁴

²⁴³ Jf. note 206 ovenfor.

²⁴⁴ Modersohn-Becker sitert i Reinken, *Paula Modersohn-Becker Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 64.

Den symbiotiske fremstillingen av figurene forstyrres imidlertid av at blikkene deres ikke møtes – de ser forbi hverandre – og bildet formidler på samme tid en følelse av ensomhet som forsterkes av figurenes manipulerede fremtoning. Figurenes skulpturelle karakter, de maskeaktige ansiktene og det unaturlige lyset befester følelsen av at det ikke er en naturlig kroppslig forbindelse mellom to vesener vi har med å gjøre. Dette aspektet bringer det ”ikke-levende”, eller døden inn i bildet. Ved at bildet i høyeste grad er konstruert og fremstiller en visuell virkelighet som bare kan frembringes via kunsten, kan man argumentere for at ”kunst” er en del av bildets budskap. Modersohn-Becker ønsker nettopp dette, å forbinde menneske og natur med kunst: ”Das Allverwandte, was den Menschen mit der Kunst und der Natur verbindet, das ist für mich Gott”.²⁴⁵ Og man kan si at hun lykkes med dette i *Kniende Mutter mit Kind an der Brust*.

Modersohn-Beckers uerotiske gjengivelser av kvinnekroppen har av enkelte forskere blitt sett på som et resultat av at hun er kvinne, man finner imidlertid liknende kvinneskildringer blant periodens mannlige kunstnere (se ill. 84, 86). Kvinnefremstillingen vi finner i *Kniende Mutter mit Kind an der Brust* skyldes nok i høyere grad kunstnerens ønske om et monumentalt uttrykk og allment innhold, og ikke minst hennes utforskning av et prekubistisk formspråk på dette tidspunktet utviklingen (se også ill. 85) Som nevnt kan det aktuelle bildet også stilistisk ses på som en videreutvikling av pike med stork (ill. 75). Morens kropp er i sterkere grad delt opp i klare nesten geometriske flater og bildets koloritt, særlig beskrivelsene av huden, er enda fjernere fra virkeligheten.

Gauguins gjenklang i genrehybridene er klar, men i det aktuelle bildet må vi kanskje mest snakke om en tematisk forbindelse (se ill. 82). Kroppens fargemessige geometriske oppdeling er mer beslektet med Cézannes figurer (se ill. 86). Modersohn-Becker bruker imidlertid større fargeflater enn ham og øker således det monumentale uttrykket. Hun arbeider i denne perioden igjen tredimensjonalt, et resultat av et bevisst ønske fra kunstnerens side om plastisitet etter en periode med et nærmest todimesjonalt uttrykk: ”Ich muss modellieren lernen. (...) Ich besuche jetzt die (...) Anatomikurse...”²⁴⁶ Dette viser seg som vi har sett også i krukkeserien. Hun er under det siste pariseroppholdet opptatt av tredimensjonale kunstuttrykk og har mye kontakt med billedhuggeren Bernard Hoetger og Aristide Maillol.²⁴⁷ Modersohn-Beckers skulpturerte oppbygging og

²⁴⁵ Modersohn-Becker, dagboknotater, Berlin, 13. jan. 1901, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 268. Å fange naturens altomfattende og sakrale vesen i kunsten var et av hovedbudskapene i tidsskriftet ”Pan” som Modersohn-Becker var meget opptatt av. Se Reinken, *Paula Modersohn-Becker*, 66.

²⁴⁶ Brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn, Paris, mars 1906, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 438-439.

²⁴⁷ Begge billedhuggerne var kjent for å fremheve den enkle formen.

monumentale fremstilling bidrar til å sette henne i sammenheng med den tidlige kubismen og Picassos monumentale kvinneskikkelser fra omkring samme periode (ill. 84). Og kvinnens halsparti og fasettaktige ansikt leder tankene til *Damene fra Avignon*.

5.2 Et særegent prosjekt?

For å nærme oss kjernen av dette prosjektet må vi se litt nærmere på Modersohn-Beckers holdning til mennesket som en del av naturen og hennes usentimentale omgang med mennesket som motiv. Neste spørsmål blir om dette er et egenartet prosjekt for kunstneren og hvorfor man kan hevde at motivet har tilhørighet i stillebengenren.

Symbiose mellom figur og natur

....mächtigen, grossartigen Kiefern! Meine Männer nenne ich sie, breit, knorrig und gross.... Birken, die zarten schlanken Jungfrauen....mit jener schlappen träumerischen Grazie, als ob ihnen das Leben noch nicht aufgegangen sei... ja, ich habe Gesellschaft genug, meine ganze eigene Gesellschaft, wir verstehen uns gegenseitig sehr gut...²⁴⁸

(Paula Modersohn-Becker, 1997)

I stillebenene er det frukter som fremstilles på fat, i genrehybridene er det mennesker, og man kan si at Modersohn-Becker på denne måten sidestiller figur og natur. Dette er ikke nytt for kunstneren; i årene i forveien arbeidet hun med en motivkrets hvor den visuelle forbindelsen mellom menneske og natur er mer umiddelbar, nemlig hennes trær-menneske-motiver. Hun maler omkring 1905 en rekke bilder hvor figur og bjørketrær (Worpswedes varemerke) knyttes sammen via den vertikale formen (ill. 90), og i andre motiver går grener og mennesker nærmest i ett (ill. 88 og 89). Nabilene arbeidet også med liknende motiver (se ill. 91), og i likhet med dem lot Modersohn-Becker seg inspirere av japansk kunst hvor urkraften og forbindelsen mellom natur og menneske danner selve essensen.²⁴⁹ Hun skildrer i møtet med disse bildene en opplevelse av ”Zusammenhang dieses Volkes mit der Natur”²⁵⁰.

²⁴⁸ Modersohn-Becker, dagboknotater, Worpswede, 24. juli 1897, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 102.

²⁴⁹ Hun besøker i Paris 1903 den berømte Hayashi-samlingen med japansk grafikk. Fremkommer i et brev fra Modersohn-Becker til Otto Modersohn, Paris, 17. feb. 1903, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, 338.

²⁵⁰ Ibid.

En måte å betrakte genrehybridene på, er å se dem som en videreutvikling av tematikken i firgur-trær-bildene. Men blandingsmotivene har en mer raffinert og problematiserende tilnærming til temaet. Hun ”reducerer” mennesket til et stilleben og sidestiller på den måten de forskjellige elementene (natur, objekt og menneske). Dette gjør hun også formalt ved at hun fremstiller figur, ting og natur i et nærmest homogent vokabular. Man kan kanskje si at hun skaper en helhetlig fremstilling av natur, ting og menneske, og genrehybridene vil således også stryke argumentasjonen i kapittel fire omkring stillebenkomponentenes tilknytning til menneskelige egenskaper. Ser man for eksempel på *Stilleben mit Goldfischglas* (ill. 54) og *Stehender Kinderakt mit Goldfisch* (ill. 77) er likhetene innlysende, og krukken er byttet ut med en pike.²⁵¹

Et nytt motiv gjengitt på ”stillebenvis”

Det har blitt poengtert at det i hovedsak var Paul Gauguin og Henri Rousseau som inspirerte Modersohn-Becker i utviklingen av det nye motivet. Men som det ble antydnet allerede under billedanalysene, er det også klare skiller mellom henne og forbildene, som nettopp har med bildenes tilhørighet i stillebenet å gjøre. La oss utdype dette litt nærmere. Gauguin fremstiller sine figurer i paradisiske omgivelser med referanser til Stillehavskulturen, altså til en viss grad i reelle omgivelser.²⁵² Modersohn-Becker komponerer derimot fiktive scenarier, hun plasser modellene inn i et unaturlig miljø – gjerne i et rom, på et fat – og smykker dem med attributter hun velger ut for dem.²⁵³ Rousseau setter også figurene inn i en vegetativ fantasiverden (se ill. 71,78). Man er imidlertid ikke i særlig tvil om at det er mennesker figurene skal forestille og at omgivelsene forstiller et slags landskap. Når det gjelder selve figurens fremtoning er den noe ulik genrehybridene imellom, noen av dem er mer realistiske (ill. 79,80) andre mer manipulerte (ill. 75,77,81). Jeg har tidligere navnt at *Kniendne Mutter mit Kind an der Brust* kan minne om Cézannes *Badende* i konsepsjonen; hans figurer befinner seg imidlertid i sine ”naturlige” omgivelser i en relativt naturtro fargeholdning, til tross for formenes fragmentering og abstraksjon. Verken Cézanne, Rousseau eller Gauguin problematiserer i de utvalgte referansebildene rommet rundt figurene i den forstand at man blir i tvil om det er et inne- eller utelandskap det dreier seg om.

²⁵¹ Se kap. 4.3.

²⁵² Dette gir et noe unyansert bilde av Gauguins stillehavsmotiver, da det ikke er rom for å diskutere dette nærmere her. Gauguins stillehavsmotiver er også konstruert, og mer sammensatt enn denne oppgaven har mulighet til utdype, blant annet ved at de inneholder elementer hentet fra andre (enn Tahiti) utenomeuropeiske kulturer. For mer om Gauguins tematiske repertoar viser jeg til Zink, Mary Lynn. „Gauguin's poemes barbares and the Tahitian chant of creation”, *Art Journal* 1 (høsten 1978, årg. 38): 18-21; Marla Prather og Charles F. Stuckey, red., *Paul Gauguin: A retrospective* (New York: Park Lane, 1989)

²⁵³ Garwer understreker også dette aspektet. Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 71.

Modersohn-Becker velger altså å presentere sine figurer på noe som minner om fat, et element som i tillegg til potteplantene og fruktene indikerer en sterk tilhørighet til stillebengenren. Det merkelige ved en slik fremstilling er at figurerene i størrelse og fremtoning minner mer om mennesker enn skulpturer, man har altså å gjøre med mennesker på fat. Matisse plasserte også ofte sine særegne kvinnefigurer på fat (se ill. 85), men her fremkommer det tydeligere at det dreier seg om en *skulptur*, og man betviler ikke i særlig grad at det er snakk om et stilleben med interiør. Det jeg forsøker å si med disse sammenlikningene, er at til tross for at man ser en liknende tilnærming til de to genrene (figur/silleben) hos mange av de moderne malerne, befinner Modersohn-Becker genrehybrider seg mer i grensesonen stilleben/figur.

Å se motivet på ”stillebenvis”

Er (Manet) behandelt Figurenbilder, wie man nach den regeln der Schulen Stilleben behandelt; das heisst, er stellt die Figuren ein wenig auf's Geratewohl vor sich hin und ist nur bestrebt, sie so, wie er sie sieht, mit den starken Kontrasten, in denen sie sich voneinander abheben, auf der Leinwand festzuhalten.²⁵⁴

(Emile Zola)

Vi vet at Modersohn-Becker ønsket og sidestille natur og menneske, men hvorfor ønsket hun å sidestille figur- og stillebenmotivet? Emile Zola karakteriserer i sitatet ovenfor hvordan Manet betraktet og komponerte sine modeller, som kan minne om hvordan Modersohn-Becker festet sine figurer til lerretet. Det Zola egentlig beskriver er en kunstners formale og usentimentale omgang med motivet.

Beboerne i Worpswede var Paula Modersohn-Beckers modeller – en befolkning preget av innavl og fattigdom. Allerede i de første figurbildene unngår hun i motsetning til læremesteren Fritz Mackensen enhver form for sentimentalisering eller opphøyning av modellene.²⁵⁵ Modersohn-Becker har både distanse og samtidig nærhet til menneskene hun maler, hun betrakter det hun har fremfor seg som motiv. Cornelia Garwer sier: ”...der Mensch für Paula Modersohn-Becker (ist) ausschliesslich Malobjekt, ja Kompositionselement, wie ein Apfel in einem Stilleben.”²⁵⁶ At

²⁵⁴ Zola sitert i König og Schön, *Stilleben*, 200.

²⁵⁵ Fritz Mackensen brukte i likhet med Modersohn-Becker de enkle menneskene i Worpswede i sin motivkrets, men Mackensen arbeider innenfor en annen tradisjon enn henne. Han malte genreaktige miljøbetonte og følelsesladde figurkomposisjoner hvor det enkle mennesket blir opphøyd. Hans monumentale hyllest til bondekvinnen som etterhvert fikk tilnavnet *Worpsweder Madonna* (1892) er et godt eksempel. Se også Ulrike Hamm, *Studien zur Künstlerkolonie Worpswede 1889-1908 unter besonderer Berücksichtigung vom Fritz Mackensen* (Doktorgradsavhandling, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1978).

²⁵⁶ Garwer, *Paula Modersohn-Becker*, 35.

mennesket kun var et maleobjekt for Modersohn-Becker er jeg noe uenig i, men særlig i genrehybridene manipulerer hun formen og anvender modellene som objekter i bildene.

Tankene går igjen til Rainer Maria Rilkes rekviem til Modersohn-Becker: „Die [Früchte] legtest du auf Schalen vor dich hin (...). Und so wie Früchte sahst du auch die Frau und sahst die Kinder so (...). Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht”.²⁵⁷ Vi har sett på sitatets symbolske betydning, men kanskje hadde han også formalisten Modersohn-Becker i tankene da han skrev dette: at hun så på alle tingene rundt seg på ”stillebenvis”, også menneskene (og seg selv). Mest sannsynlig har Rilke sett begge disse nivåene i hennes kunst.

²⁵⁷ Jf. note 205 ovenfor.

Kapittel: 6 Hvorfor er Paula Modersohn-Becker annerledes – en oppsummering

Stillebenet og det feminine rom

Med utgangspunkt i to utgivelser vil jeg avslutningsvis se på hvorvidt Modersohn-Beckers egenart innen stillebenmotivet kan forklares utfra et kjønnsperspektiv. I boken *Den eigenen Augen trauen: Über weibliche und männliche Wahrnehmung in der Kunst* argumenterer Hanna Gagel for at mannlige kunstnere ofte fremstiller sine motiver med en annen distanse enn kvinnelige kunstnere.²⁵⁸ Under kapittelet "Blick auf die Dinge" sammenlikner hun et av Cézannes stilleben, *Stilleben med grønn krukke og epler* (1890/94) med Modersohn-Beckers *Stilleben mit Kurbis* (ill. 25) og hevder at Modersohn-Becker frukter gir assosiasjoner til jorden, mens Cézannes komposisjon representerer verden.²⁵⁹

Denne vinklingen er ikke helt ulik den man finner hos Norman Bryson i essayet "Still life and the 'feminin' space". Forfatteren diskuterer betydningen av kunstnerens kjønn for stillebenets utforming og uttrykk og sammenlikner i den forbindelse to kvinnelige kunstnere med den dominerende mannlige trenden.²⁶⁰ En av kvinnene er Modersohn-Becker, som her er representert ved *Stilleben mit blauweissen Porzellan und Teekessel* (ill. 4) fra 1900. Han skriver om bildet:

But this emphasis on design is not *at odds* with the reality of the table as part of actual and everyday space. The hand which balances the formal composition is also to reach out and make tea; no fundamental discontinuity of levels opposes art to the ordinary gestures of living.²⁶¹

Bryson indikerer med dette at Modersohn-Becker har en slags kvinnelig sensitivitet ovenfor motivet og dets logikk (gjenstander som hører sammen i den daglige bruk). Han hevder de fleste mannlige stillebenkunstnere konstruerer motiver som viser til noe utover hjemmets tematikk; via objekter som representerer en maskulin kultur (handel, reising, penger), eller, som hos Cézanne, hvor maleriets høyere logikk er viktigere enn motivets tilknytning til hjemmet. Dette sammenfaller altså til en viss grad med Gagels resonnement. Som et unntak trekker Bryson frem Chardin som ifølge forfatteren forsøker å fange hjemmets atmosfære i bildene. Det er interessant at han ser

²⁵⁸ Hanna Gagel, *Den eigenen Augen trauen: Über weibliche und männliche Wahrnehmung in der Kunst* (Giessen: Anabas-Verlag, 1995).

²⁵⁹ Ibid., 226-228.

²⁶⁰ Bryson, "Still life and the 'feminin' space". Den andre kvinnelige kunstneren han trekker frem er den franske stillebenmaleren Anne Vallayer-Coster (1744-1818).

²⁶¹ Bryson, "Still life and the 'feminin' space", 165.

paralleller mellom Modersohn-Beckers og Chardins stillebenvirksomhet, da hun var inspirert av ham. Men det var etter mitt skjønn andre ting enn Chardins hjemlige atmosfære Modersohn-Becker lot seg fascinere av.²⁶²

Når det gjelder det gjestfrie og huslige ved Modersohn-Beckers stilleben, kan man i forbindelse med stilleben med porselen (ill. 4), til en viss grad si seg enig med Bryson (hvis man unnlater å fokusere på at bildet faktisk er et ateliermotiv). Men som det fremkom under kapittel tre er ikke *Stilleben mit blauweissem Porzellan und Teekessel* det mest betegnende eksempelet på hennes stilleben. Bildet danner et motivmessig og stilistisk unntak i hennes produksjon. Som de fleste moderne stillebenmalerne fra årene omkring århundreskiftet 1900, deriblant Cézanne og Matisse, er hun tidlig i karrieren innom en fase med mer tradisjonelle stillebenmotiver, hvor bildet på mange måter fortsatt danner et vindu mot virkeligheten, og hvor tingene som er fremstilt gjerne hører sammen i den daglige bruk. Og som tidligere nevnt var Chardin et sentralt forbilde for flere av de moderne stillebenmalerne i begynnelsen av deres arbeid med genren.²⁶³

Fra 1900 og frem til Modersohn-Beckers død forandret motiv, komposisjon og formspråk seg drastisk. Norman Bryson nevner ikke hennes videre utvikling som stillebenkunstner, og hennes virke blir således fremstilt på en lite utfyllende måte. Modersohn-Beckers tematiske varemerke er på ingen måte ”et hyggelig tebesøk”, snarere tvert imot: I hennes siste produksjon, krukkeserien, synes ethvert menneskelig nærvær fjernt og det er objektene selv som bærer frem bildets uttrykk. Dette bringer oss tilbake til Gagels argumentasjon. Bildet hun trekker frem av Modersohn-Becker (ill. 25) er et av de beste eksemplene på dialogen med Cézanne og heller ikke dette maleriet kan betraktes som et typisk Modersohn-Becker-stilleben. Både Bryson og Gagel velger relativt sene bilder av Cézanne, som sammenlikningsverk, som egentlig burde tilsi at de også velger sene og mer selvstendige stilleben av Modersohn-Becker, eksempelvis krukkeserien.

På bakgrunn av dette stiller meg tvilende til hvorvidt skillet mellom Modersohn-Becker og hennes mannlige forbilder kan forklares i et kjønnsperspektiv. Det er nok mer sannsynlig at Modersohn-Beckers nære relasjon til, og enorme interesse for ting og natur har vært avgjørende for det intime billedspråket. Det fremkommer ikke, slik jeg ser det, iøynefallende stilistiske

²⁶² Se kap. 3.1.

²⁶³ Matisse malte en rekke interiørmotiver sent på 1890-årene, hvor den chardinske gjenklang er iøynefallende, blant annet *Den bretanske tjenestepiken* (1896). For mer om dette viser jeg til Gilles Néret, *Henri Matisse* (Köln: Taschen, 2006) Cézannes tidlige interiører og stilleben – fra 1860 og tidlig 1870 – er malt i en realistisk, og delvis impresjonistisk stil, også ofte med sterke referanser til Chardin, eksempelvis *Stilleben mit blauer Tasse und Birnen* (omkring 1866). Se også *Kitschen, Cézanne*.

forskjeller mellom henne og hennes mannlige forbilder blant den franske avantgarden som kan knyttes til kjønn. Det skillet man finner på det formale plan skyldes nok hovedsakelig forskjellen mellom Frankrike og Tyskland, provins og metropol, og ikke minst forskjellige kunstneriske preferanser.

Den sammensatte kunsten – Paris-Worpswede

Dieses Doppelspiel Worpswede-Paris geht durch alle ihre Bilder.²⁶⁴

(Karl Fiscoeder, 1934)

Hvis man etter gjennomgangen av et utvalg av Modersohn-Beckers stilleben og genrehybrider skal si noe generelt om hennes kunstneriske uttrykk sammenliknet med det franske, må det være at hennes bilder fremstår som mer intime og robuste. Sammenliknet med Cézanne er hun mer jordbunden og mindre teoretisk i oppfatningen av tingene. Sammenliknet med Gauguin, van Gogh og fauvistene fremstår hun som mindre instinktiv i tilnærmingen og samtidig mindre elegant i uttrykket. Til tross for at hun i den sene produksjonen utvikler en meget ekspressiv palett, er den allikevel mer dempet og kromatisk og ikke like ”kalkulert” anarkistisk som for eksempel fauvistenes fargebruk (se ill. 46,49,50).²⁶⁵ Dette betyr ikke at hun er mindre moderne eller innovativ. Noe av forklaringen ligger i at Modersohn-Becker ikke hadde til hensikt å frembringe et provoserende, eller annerledes uttrykk. Hun var formalt motivert, men forankret i en jordbunden oppfatning av omgivelsene. I innledningen nevnte jeg at hennes visuelle ytringer kan betegnes som *stille*. Samtidig er de svært påtrengende og monumentale.

Man opplever ofte i Modersohn-Beckers stilleben en kombinasjon av motstridende krefter – av mørke og lys, det dempede mot det klare, det tunge mot det lette, og det flate mot det illusjonistiske. Det er ikke usannsynlig at dette blant annet kan settes i sammenheng med hennes kunstneriske bakgrunn, og to så motstridende poler som den lille tyske kunstnerkolonien og Paris. Den danske forfatteren Marie-Louise Svane beskriver Modersohn-Beckers pendling mellom Paris og Worpswede som en psykologisk veksling mellom prøyssisk tyngde og fransk mottakelighet.²⁶⁶ Man kan tenke seg at hun gjennom det mørke, det fortettede og solide, lar kjærligheten, og forbindelsen hun føler til Worpswedens myrlandskap flyte inn i sine bilder. Også

²⁶⁴ Karl Fiscoeder, ”Kunst und Leben der Paula Modersohn-Becker” i *Kunst und Antiquitäten Rundschau*, 470-472 (1934, 42. årgang, nr 12).

²⁶⁵ Når jeg snakker om kalkulert anarkistisk sikter jeg eksempelvis til at fauvistene satte komplementærfarger mot hverandre for å skape et ”vilt” (fauvistisk) uttrykk.

²⁶⁶ Svane, *Set gjennom kroppen*, 99.

gjenstandsutvalget og hennes betoning av det enkle kan med stor sannsynlighet knyttes til Worpswede, representert ved enkelheten og robustheten i naturen og beboernes sinn. Men hun frembringer sitt personlige forhold til naturen og tingene via et moderne visuelt uttrykk fjernt fra malerkollegenes konservative naturlyrisme.

Konklusjon

Som oppgavens tittel indikerer søker jeg i denne oppgaven å se på Modersohn-Beckers stilleben i et vidt perspektiv. Som jeg nevnte i de innledende sidene har stillebenene i forskningslitteraturen i hovedsak blitt behandlet stilistisk, med vekt på dialogen med den franske avantgarden. Man kan kanskje si at prosessen hun gjennomgikk i utviklingen av et selvstendig billedspråk har stått mer i fokus enn resultatet. I den stilistiske gjennomgangen har jeg både forsøkt å trekke frem andre relevante forbilder, og jeg har valgt å vektlegge hennes egenart, både i bildene som er utviklet i dialog med andre kunstnere, og ved å sette søkelys på de selvstendige fremstillingene.

Da Modersohn-Beckers stilleben etter mitt skjønn inviterer til en grundigere behandling med tanke på kontekst og symbolikk, har jeg valgt å gjøre dette til en sentral del av oppgaven. Dette har som nevnt ikke blitt gjort i den tidligere forskningen. Ved en nærmere undersøkelse av stillebene i sammenheng med figurbildene ser man at Modersohn-Becker har et gjennomgående ikonografisk og tematisk repertoar som binder de to genrene sammen. Jeg anser det derfor som lite fruktbart å utelukke stillebene når man tar for seg oeuvre i et ikonografisk sammenheng. Som det innledningsvis ble antydnet var stillebenet av flere grunner en "frisone" for kunstneren, og hun nærmer seg temaene på en friere og mer leken måte enn i figurbildene. Og i hennes mest selvstendige og kunsthistorisk interessante stilleben fremstår bildene som gjensidige formale og innholdsmessige metaforer.

Innen den sentrale forskningslitteraturen har man ikke valgt å behandle genrehybridene i forbindelse med stillebene, og heller ikke diskutere dem i et genrespekt. Dette kan forklares med at bildene, til tross for stillebenelementene, også er tilknyttet figurmotiv. Bildene er etter min mening spesielle og banebrytende, og også disse motivene er nært forbundet med tematikken og ikonografien i stillebene og figurbildene. Hun arbeider med alle motivene så å si parallelt og de er alle en del av det samme prosjektet. Når jeg i første del av oppgaven valgte å gi så mye plass til bakenforliggende årsaker for hennes valg av stillebenmotivet, er det nettopp fordi motivet har en så sentral plass i hennes produksjon, og fordi bildene fremstår med en unik intensitet og nærhet.

Man kan kanskje si at stillebenmotivet er med på binde oeuvre sammen både tematisk og ikonografisk.

Jeg nevner i oppgavens innledning at Modersohn-Becker var en pioner på flere områder, men hadde hun noen betydning for ettertiden? Innen tysk kunst har hun utvilsomt hatt en viktig rolle, og har det fortsatt i dag. Man ser virkningen av hennes bidrag allerede blant worpswedemalerne: Etter hennes bortgang fattet flere av kunstnerne i kolonien både økt interesse for stillebenet og for et moderne vokabular. Men blant hennes samtidige var det kanskje Rainer Maria Rilke hun hadde størst betydning for. Høsten 1907 like før Modersohn-Becker går bort, skriver Rilke sine berømte brever til sin kone om Cézanne, som senere også ble publisert.²⁶⁷ Brevene er hovedsakelig basert på poetens beskrivelser og analyser av stillebenene. Før Rilke hadde tatt interesse for Cézanne, hadde Modersohn-Becker allerede innledet sin stilistiske dialog med den franske kunstneren, og man kan anta at Rilkes unike forståelse av Cézanne i *Briefe über Cézanne* i stor grad skyldes hans samtaler med Modersohn-Becker. Når dette er sagt, er det i skildringene av tingene hun først og fremst kan betraktes som en pioner, og særlig med tanke på hennes senere produksjon. Bildene fra de to siste pariserårene fremstår med en egenartet innovativ og narrativ kraft, og i et formspråk som tenderer mot modernisme.

²⁶⁷ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, red. av Clara Rilke, med bidrag av Heinrich Wiegand Petzet (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983).

Appendiks

Kort biografisk oversikt og en gjennomgang av utstillingsbesøkene

1876

Paula Becker født 8. februar i Dresden.

1888

Familien Becker flytter til Bremen.

1892

Paula Becker oppholder seg syv måneder i England hvor hun får sin første tegneundervisning.

1893-95

Hun besøker *Lehrerinnenseminar* i Bremen. På fritiden får hun tegne- og maleundervisning hos Bernad Wiegandt.

1896

12. november begynner studietiden i Berlin, som varer til slutten av mai 1898. På sommeren foretar hun en reise til München hvor hun besøker pinakoteket og *die Schackgalerie*.

1897

Hun ser utstillingene hos Schulte, Gurlitt og Keller & Reiner, hvor blant annet en Munch-utstilling finner sted samme året (det finnes imidlertid ikke belegg for at hun så den).

Første opphold i Worpswede fra juli til august.

I begynnelsen av oktober reiser hun til Dresden til en internasjonal utstilling hvor verker av worpswedemalerne, de franske impresjonistene (som Monet, Pissarro og Sisley), Munch, Kalckreuth og Lucien Simon blir stilt ut.

I slutten av oktober arrangerer maleskolen en utstilling hvor det er usikkert om Modersohn-Becker deltok.

I november reiser hun til Wien og besøker der forskjellige museer og Lichtensteingalleriet.

1898

I mars/april besøker hun en litografiutstilling i *Lichthof des Kunstgewerbemuseums* i Berlin. Ser arbeider av blant annet Liebermann, Klinger, Menzel, Thoma, Puvis de Chavanne, Carrière, Fantin-Latour, Manet, Meunier, Pissarro, Redon, Renoir, Sérusier, Signac, Toulouse-Lautrec, Vallotton og Munch.

Hos Gurlitt ser hun arbeider av Nabien Jozsef Rippl-Rónai og hos Schulte blant andre Liebermann, Leistikow, Alberts, von Hofmann og Klinger.

I slutten av mai er studietiden forbi.

7. September flytter hun til Worpswede, får korrektur av Fritz Mackensen og blir kjent med Clara Westhoff, senere Rilkes hustru.

1899

I august fortar hun en reise til Sveits, på tilbaketuren reiser hun innom München, Nürnberg, Leipzig, Dresden (hvor *Deutsche Kunstausstellung* fant sted på det tidspunktet).

Hun blir slaktet av Arthur Fitger i forbindelse med sin første utstilling i Bremer Kunsthalle.

1900

Første opphold i Paris fra nyttårsnatten til slutten av juni.

Studerer ved det private akademiet Colarossi.

Ser verker av Cézanne, og antakeligvis også van Gogh hos kunsthandler Ambroise Vollard.

Besøker Verdensutstillingen og er mye i Louvre og Musée Luxemburg.

19.3-5.4: *Revue Blanche* – Nabienes tidsskrift – stiller ut Seurat i redaksjonslokalene. Paula Modersohn-Becker er antageligvis til stede. Besøker med all sannsynlighet også Galerie Bernheim Jeunes utstilling i mars/april hvor Nabiene stiller ut.

Ser arbeider av Despiou, Devalliers, Friesz, Lemordant, Maurer og Rouault hos *Société des Artistes Français*.

Hun besøker en privatutstilling hvor hun ser Cottet, Simon og Menuier.

Reiser i juni tilbake til Worpswede hvor hun leier et atelier hos Brünjes i Ostendorf.

1901

Fra 13. januar til begynnelsen av mars besøker hun en "husmorskole" i Berlin. Ser en Daumier-utstilling hos Cassirer, og verker av Böcklin hos Keller & Reiner.

Reiser tilbake til Worpswede i begynnelsen av mars etter et kort opphold i Dresden.

Gifter seg med Otto Modersohn 25. mai. Bryllupsreisen går til Berlin, Dresden, Schreiberhau, Praha, München og Dachau.

1902

Worpswede.

1903

Andre opphold i Paris: midten av februar til 18. mars:

Besøker igjen Akademi Colarossi, og er igjen ofte i Louvre og Musée Luxemburg.

15.2 besøker hun Hayashi-samlingen med japanske trykk og skulpturer.

Ser arbeider av Cottet, Simon og Zuloaga hos Durand-Ruel.

Besøker Rodins pariser atelier og hans paviljong i Meudon.

Drar tilbake til Worpswede 18. mars.

I Paris blir Gauguin – som døde 8. mai samme året – hedret med en rekke arbeider i høstutstillingen. Vollard viser også en rekke av hans verker. Paula Modersohn-Becker befinner seg ikke i Paris.

Folkwang Museum i Hagen viser syv bilder av Gauguin, usikkert om Modersohn-Becker ser dem.

1904

Fra 7.-18. juli reiser hun og ektemannen om Berlin til Dresden, Kassel og Braunschweig.

20. august åpner en utstilling i *Kunstverein* i München hvor Gauguin er representert – også med stilleben – i tillegg til noen av Pont Aven-kunstnerne og van Gogh. Finnes ikke belegg for at Modersohn-Becker var der.

1905

Tredje pariseropphold: 15. februar til 7. april:

Maler akt hos Akademie Julian og besøker Vuillard og Denis i deres atelier.

Ser antakeligvis verker av Bonnard hos Galerie Henry Graves hvor et interiør av Matisse og arbeider av Vuillard også er utstilt.

Picasso stiller ut hos Galerie Serrurier (februar/mars). Modersohn-Becker var sannsynligvis tilstede.

Besøker *Salon des Indépendants* som åpnet 24. mars hvor Matisse, Dufy, Vlaminck, Derain, Guérin, Delaunay, Rouault, Puy, Denis, Bernard, Bonnard, Camoin, Rousseau, Séguin, Sérusier, Signac, Vuillard, Munch og Käthe Kollwitz er på plakaten. I tillegg til retrospektive utstillinger av Seurat og van Gogh (med to utgaver av *Berceuse*).

Ser Gustave Fayets Gauguin-utstilling sammen med ektemannen i april. Senere samme måned reiser hun tilbake til Worpswede.

I november drar ekteparet Modersohn og Heinrich Voegler til Soest, Münster og Hagen hvor de besøker Folkwang Museum som har Gauguin i samlingen.

1906

Besøker *Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst von 1775-1875* i Berlin.

Fjerde opphold i Paris: 23. februar 1906 til slutten av mars 1907:

Ser en Manetutstilling og verker av Redon hos Durand-Ruel.

I mars/april besøker hun anatomi- og attkurs på Ecole des Beaux Arts.

I april/mai/juni er Bonnard og Denis stilt ut hos Société des Beaux-Arts.

I mai/juni ser hun bilder av Vuillard og Vallotton hos Galerie Bernheim-Jeune.

Atelierbesøk hos Rousseau sammen med ekteparet Hoetger.

Ser sammen med ektemannen arbeider av Bonnard, Cézanne, Delaunay, Derain, Jawlensky, Kandinsky, Matisse, Puy, Redon og Courbet og Gauguin i retrospektiv.

Cézanne er stilt ut hos Vollard.

Stiller i november ut sammen med worpswedekunstnerne i Bremer Kunsthalle (fire bilder).
Ustillingen blir deretter sendt videre til Galerie Gurlitt i Berlin.

1907

Ser Pellerins Cézanne-samling i mars før hun vender tilbake til Worpswede i slutten av måneden.

21. oktober sender Rilke henne katalogen til Salon d'Automne med Cézanne-retrospektiv og to nummer av *Mercur de France* (1. og 15.10) med Emile Bernards "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites".

2. november blir datteren Mathilde født.

20. november dør Paula Modersohn-Becker av hjerteinfarkt

Litteratur- og kildefortegnelse

Litteratur

- Ackermann, Marion. „Paula Modersohn-Becker und München“. I Frieda *Paula Modersohn-Becker 1876-1907*, 13-22.
- Alley, Ronald. *Portrait of a primitive: The art of Henri Rousseau*. Oxford: Phaidon, 1978.
- Arier, Albert G., ”Symbolism in painting: Paul Gauguin” (1891). I Dorra, *Symbolist art theories: A critical anthology*, 192-203.
- Behr, Shulamith. *Women Expressionists*. Oxford: Phaidon, 1988.
- Kendiner, Kenneth. *Food in painting: From the renaissance to the present*. London: Reaktion Bool Ltd, 2004.
- Beth, Karin. *Still-Leben des 19. Jahrhundert: Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei*. Doktorgradsavhandling, Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1979.
- Boehm, Gottfried. ”Eine Paradies aus Malerei: Hinweise zu Cézannes Badenden”. I Krumrine *Paul Cézanne: Die Badenden*. 11-31.
- Boulboulé, Guido og Michael Zeiss. *Worpswede: Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes*. Köln: DuMont, 1989.
- Bryson, Norman. *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- ”Still life and ‘feminine’ space”. I Bryson, *Looking at the overlooked*, 136-178.
- Busch, Günter. ”Über Gegenwart und Tod: Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker”. I *Edvard Munch: Probleme, Forschungen, Thesen*, redigert av Henning Bock og Günter Busch (München: Prestel, 1973): 161-176.
- Busch, Günter. *Paula Modersohn-Becker: Malerin, Zeichnerin*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981.
- Busch, Günter og Wolfgang Werner, red. *Paula Modersohn-Becker 1876-1907: Werkverzeichnis der Gemälde*. 2 bd. München: Hirmer Verlag, 1998.
- Cavalli-Björkman, Görel og Bo Nilsson, red. *Still leben*. Utstillingskatalog, Nationalmuseum, Stockholm, 1995.
- Cézanne, Paul. ”Letters to Emile Bernard 1904-1906”. I Harrison, *Art in theory*, 33-36.
- Cézanne*. Utstillingskatalog, Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

- Chu, Petra Ten-Doesschate. "Emblems for a modern age: Vincent van Gogh's still lifes and the nineteenth-century vignette tradition". I Lowenthal, *The object as subject*, 83-98.
- Die Kunsthalle Bremen Zu Gast in Bonn: Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten.*
Utstillingskatalog, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1997.
- Dorra, Henri, red. *Symbolist art theories: A critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Druick, Douglas W. og Peter Kort Zegers, red. *Van Gogh and Gauguin: The studio of the south*. Utstillingskatalog, The Art Institute of Chicago, Chicago, 2001.
- Engel, Manfred. *Rilke-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Erhardt, Ingrid og Simon Reynolds, red. *Kingdom of the soul: Symbolist art in Germany 1870-1920*. Utstillingskatalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2000.
- Falkenheim, Jacqueline V. *Roger Fry and the beginning of formalist art criticism*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.
- Fischer, Otto. *Geschichte der deutschen Malerei*. Deutsche Kunstgeschichte. Bd.3. München: F. Bruckmann Verlag, 1942.
- Flam, Jack. *Matisse: The man and his art: 1969-1918*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The theory of a symbolic mode*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1964.
- Franciscono, Marcel. „Paul Klee and children's art". I *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism*, redigert av Jonathan Fineberg, 95-119. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Frèches-Thory Claire og Ursula Perucchi-Petri, red. *Die Nabis: Propheten der Moderne*. Utstillingskatalog, Kunsthau Zürich, Zürich, 1993.
- Friedel, Helmut, red. *Paula Modersohn-Becker 1876-1907: Retrospektive*. Med bidrag av Marion Ackermann, Günter Busch, Wulf Herzogenrath und Wolfgang Werner. Utstillingskatalog, Lenbachhaus, München, 1997.
- Gagel, Hanna. *Den eigenen Augen trauen: Über weibliche und männliche Wahrnehmung in der Kunst*. Giessen: Anabas-Verlag, 1995.
- Garwer, Cornelia. *Paula Modersohn-Becker: Der französische Einfluss in ihrem Werk*. Doktorgradsavhandling, Universität Bochum, 1989.
- Gauguin, Paul, "Letter to Fontainas". I Harrison, *Art in theory*, 18-20. Opprinnelig trykt i *Lettres de Paul Gauguin à André Fontainas* (Paris, 1921).
- Geist, Sidney. *Interpreting Cézanne*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

- Gemar-Koeltzsch, Erika. *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*. Bd.1. Lingen: Luca Verlag, 1995.
- Goldwater, Robert. "Symbolic form: Symbolic content". I *Problems of the 19th & 20th centuries: Studies in Western art*, redigert av Ida E Rubin, 111-121. New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- Gordon, Donald E. *Modern art exhibitions 1900-1916: Selected catalogue documentation*. 2 bd. München: Prestel-Verlag, 1974.
- Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press 1987.
- Gurock, Elisabeth. *Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts*. Doktorgradsavhandling, Universität Münster, 1990.
- Götte, Gisela. „Paula Modersohn-Beckers schöpferische Begegnung mit der Bildauffassung der Nabis“. I *Paula Modersohn-Becker: Worpswede/Paris*, 7-23. Utstillingskatalog, Clemens-Sels-Museum, Neuss, 1985.
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestell, 1954.
- Hall, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*. London: Murray, 1979.
- Hamann, Richard og Jost Hermand. *Stilkunst um 1900*. Deutscher Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, bd. 4. Berlin: Akademie-Verlag, 1967
- Hamilton, George Heard. *Painting and sculpture in Europe: 1880-1940*. 6. utg. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Hamm, Ulrike. *Studien zur Künstlerkolonie Worpswede 1889-1908 unter besonderer Berücksichtigung vom Fritz Mackensen*. Doktorgradsavhandling, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1978.
- Harke, Peter J. *Stilleben von Paula Modersohn-Becker*. Lilienthal: Worpsweder Verlag, 1985.
- Harrison, Charles og Paul Wood, red. *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Heise, Carl Georg. *Paula Becker-Modersohn: Mutter und Kind*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1961.
- Herzogenrath, Wulf og Andreas Kreul, red. *Rilke. Worpswede: Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch*. Utstillingskatalog, Kunsthalle Bremen, 2003.
- Hille, Karoline. *Fünf Malerinnen der frühen Moderne*. Leipzig: Reclam Verlag, 2002.
- Hofmann, Werner. *Die Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1987.

- Holten, Ragnar von, red. *Drøm og fantasi: Fransk symbolisme*. Utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo, 1994.
- House, John og MaryAnne Stevens, red. *Post-impressionism: Cross-currents in European painting*. Utstillingskatalog, Royal Academy of Arts, London, 1979.
- Impelluso, Lucia. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.
- Janson H. W. *History of art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Jirat-Wasiutynski, Wojtech og H. Travers Newton Jr. *Technique and meaning in the paintings of Paul Gauguin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kitschen, Friederike. *Cézanne: Stilleben*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995.
- Krumrine, Mary Louise, red. *Paul Cézanne: Die Badenden*. Med bidrag av Gottfried Boehm og Christian Geelhaar. Utstillingskatalog. Kunstmuseum Basel, Basel, 1989.
- König, Eberhard og Christiane Schön, red. *Stilleben*. Geschichte der klassischen Bildgattungen. Bd 5. Berlin: Reimer, 1996.
- König, Eberhard. „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit“. I Eberhard og Schön, *Stilleben*, 13-87.
- Lemone, Serge, red. *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: Toward modern art*. London: Thames & Hudson, 2002
- Lloyd, Jill. *German expressionism: Primitivism and modernity*. London: New Haven, 1991.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist art*. London: Thames & Hudson, 1972.
- Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*. 2.utg. London: Phaidon Press Limited, 1989.
- Lønning, Ingeborg Anne. *Bilde, begivenhet og bevegelse: Stillbenmaleren Franz Bøe – hans egenart og plass innenfor norsk malekunst i det 19. århundre, med særlig vekt på verkene fra Paris-årene (1849-1857 og 1862-1863)*. Hovedfagsavhandling, Universitetet i Oslo, 2001.
- Löwenthal, Anne W., red. *The object as subject: Studies in the interpretation of still life*. Chichester, West Sussex: Princeton University Press, 1996.
- Mayr, Elisabeth. *Getrieben in die Formen ihres Daseins: Paula-Modersohn-Becker und Rainer Maria-Rilke*. Magistergradsavhandling, Universität Salzburg, 1992.
- Meier-Graefe, Julius. *Die Weltausstellung in Paris 1900: Mit zahlreichen Photographischen Aufnahmen, farbigen Kunstbeilagen und Plänen*. Paris: F. Krüger, 1900.
- Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. 3 bd. Stuttgart: Verlag Jul. Hoffmann, 1904.

- Vincent van Gogh. München: R.Piper & Co. Verlag, 1910.
- Minor, Vernon Hyde. *Arts history's history*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1994.
- Murken-Altrogge, Christa. *Paula Modersohn-Becker: Leben und Werk*. Köln: DuMont, 1980.
- Néret, Gilles. *Henri Matisse*. Köln: Taschen, 2006.
- Neumann, Erich. *Die grosse Mutter: Der Archetyp des grossen Weiblichen*. Zürich: Rein-Verlag, 1956.
- Noisternig, Marion. „Lebendige“ *Still-Leben: Unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Paula Modersohn-Becker*. Diplomarbeit, Universität Salzburg, 2000.
- Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag*. Utstillingskatalog. 2. utg, Kunsthalle Bremen og Böttcherstrasse, Bremen, 1976.
- Paula Modersohn-Becker: Worpswede*. Utstillingskatalog, Worpsweder Kunsthalle, Worpswede, 1989.
- Paula Modersohn-Becker in Bremen: Die Gemälde aus den drei Bremer Sammlungen*. Med bidrag av Wulf Herzogenrath, Maria Anczykowski og Günter Busch. Utstillingskatalog, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen, 1997.
- Pauli, Gustav. *Paula Modersohn-Becker*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919.
- Perry, Gillian. *Paula Modersohn-Becker: Her life and work*. New York: New & Harper, 1979.
- “Primitivism and Kulturkritik: Worpswede in the 1980s” I *Primitivism, cubism, abstraction: The early twentieth century*, redigert av Charles Harrison, Francis Francina og Gill Perry, 34-43. New Haven: Yale University Press, 1993.
- “‘The ascent to nature’: Some metaphors of ‘nature’ in early expressionist art”. I *Expressionism reassessed*, redigert av Shulamith Behr, David Fanning og Douglas Jarman, 53-64. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Women artists and the Parisian avant-garde: Modernism and "feminine" art, 1900 to the late 1920s*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Pettit, Richard W. “The poet’s eye for the arts: Rilke views the visual arts around 1900” I *Imagining modern German culture, 1889-1910*, redigert av Francois Forster-Hahn, 251-273. Studies of the history of art 53, Symposium papers 31. National Gallery of Art Washington. London: University Press of New England, 1996.
- Petzet, Heinrich Wiegand. *Das Bildnis des Dichters: Paula Becker-Modersohn und Rainer Rilke, eine Begegnung*. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1957.
- Prather, Marla og Charles F. Stuckey, red. *Paul Gauguin: A retrospective*, New York: ParkLane, 1989.

- Prestel Lexicon: Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert.* München: Prestel Verlag, 1999.
- Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen.* Utstillingskatalog, Berlinischen Galerie, Berlin, 1992.
- Reinken, V. Liselotte. *Paula Modersohn-Becker in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Rowohlt's Monographien, redigert av Kurt og Beate Krusenbergh. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- Rewald, John, Walter Feilchenfeldt og Jayne Warman. *The paintings of Paul Cézanne: A catalogue raisonné.* 2 bd. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Gauguin.* Paris: Hyperion, 1938.
- Rilke, Rainer Maria. „Requiem für eine Freundin“. I Friedel, *Paula Modersohn-Becker 1876-190*, 315-318. Opprinnelig trykt i *Requien* (Insel Verlag, 1908).
- Ropac, Thaddaeus og Günter Salzmann, red. *Ensemble Moderne: Das moderne Stilleben.* Utstillingskatalog, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, 1998.
- Rosenberg, Pierre, red. *Chardin: 1699-1779.* Utstillingskatalog, The Cleveland Museum of fine Art, Cleveland, Ohio, 1979.
- Rowell, Magrit, red. *Objects of desire: The modern still life.* Utstillingskatalog, The Museum of Modern Art, New York, 1997.
- Rubin William, red. *Pablo Picasso: A retrospective.* Utstillingskatalog, New York: Museum of Modern Art, 1980.
- „Vom Erzählerischen zum 'Ikonischen' in Picassos frühem Werk: Die verborgene Allegorie in 'Brot und Obstschale mit Früchten auf einem Tisch'“. I Schmidt, *Cézanne, Picasso, Braque*, 55-99.
- Röver, Anne og Wolfgang Werner, red. *Paula Modersohn-Becker: Das Frühwerk.* Utstillingskatalog. Kunsthalle Bremen, Bremen, 1985.
- Schapiro, Meyer. *Words and picture: On the literal and symbolic in the illustration of a text.* The Hauge: Mouton, 1973.
- Modern Art: 19th and 20th Centuries.* London: Chatto & Windus, 1978.
- “The apples of Cézanne: An essay on the meaning of still-life”. I Schapiro, *Modern Art*, 1-38.
- Paul Cézanne.* New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1988.
- Schlaffer, Hannelore. *Ehen in Worpswede: Paula Modersohn-Becker, Otto Modersohn; Clara Rilke-Westhoff, Rainer Maria Rilke.* Stuttgart: Hatje, 1994.
- Schmidt, Katharina, red. *Cézanne, Picasso, Braque: Der Beginn des kubistischen Stillebens.* Utstillingskatalog, Kunstmuseum Basel, Basel, 1998.

- Schneede, Uwe M. *Paula Modersohn-Becker: Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe*. Utstillingskatalog, 2. utg., Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1976.
- ”Die elende Unfähigkeit: Notizen zur Rezeption”. I Schneede, *Paula Modersohn-Becker*, 27-29.
- Schneider, Norbert. *Stilleben: Realität und Symbolik der Dinge: die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln: Benedikt Taschen, 1989.
- Selz, Peter. *German expressionist painting*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Solana, Guillermo, red. *Gauguin and the origins of symbolism*. Med bidrag av Richard Schiff, Guy Cogeval og Maria Dolores Jiménez-Blanco. Utstillingskatalog, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Fundacion Caja Madrid, Madrid, 2004.
- Steenfatt, Margret. *Ich, Paula: Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker*. 7 utg. Weinheim: Beltz Verlag, 1988.
- Storm Bjerke, Øyvind. „Subjekter”: *Stilleben*. Utstillingskatalog, Galleri Bellmann, Oslo 1991.
- Svane, Marie-Louise. *Set gennem kroppen: Billeder, ord og køn hos Käthe Kollwitz og Paula Modersohn-Becker*. København: Tiderne skifter, 1994.
- Thomson, Belinda. *The post-impressionists*. Oxford: Phaidon, 1983.
- Uhde-Stahl, Brigitte. *Paula Modersohn-Becker*. Stuttgart: Belser Verlag 1990.
- Unselde Siegfried, red. *Fülle des Daseins: Eine Auslese aus dem Werk von Rudolf Alexander Schröder*. Berlin: Suhrkamp, 1958.
- Uphoff, C. E. *Paula Modersohn*. Junge Kunst, bd. 2. Leipzig, 1919.
- Vischer, Budo. ”Beobachtungen zu Chardins Einfluss auf die Stillebenmalerei im 19. Jahrhundert an Beispielen von Manet, Courbet und Cézanne. I Schmidt, *Cézanne, Picasso, Braque*, 117-135.
- Wechsler Judith, *The interpretation of Cézanne*. Studies in the fine arts. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Werenskiold, Marit. *The concept of expressionism: Origin and metamorphoses*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Paula Modersohn-Becker: Gemälde, Zeichnungen, Graphik*. Verkskatalog, Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen, 1992.
- Wietek Gerhard. *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. Med bidrag av Richard Bellm . München: Thiemig, 1976.
- Wolf, Norbert. *Expressionismus*. Köln: Taschen, 2004.

Zeller, Ursula, Barbara Basch og Karin Lisewski, red. *Paula Modersohn-Becker und die Worpsweder: Zeichnungen und Druckgrafik 1895-1906*. Utstillingskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen, 1997.

Brever og dagbøker

Modersohn-Becker, Paula. *Briefe und Tagebuchblätter*. Redigert av S. D. Gallwitz. 2. utg. Bremen: Franz Leuwer, 1918.

Modersohn-Becker, Paula. *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*. Redigert av Günter Bush og Lisotte von Reinken. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979

Modersohn-Becker, Paula og Rainer Maria Rilke. *Paula Modersohn-Becker: Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke*. Redigert av Rainer Stamm. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2003.

Rilke, Rainer Maria. *Tagebücher aus der Frühzeit*. Redigert av Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1973.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cézanne*, redigert av Clara Rilke. Med bidrag av Heinrich Wiegand Petzet. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

Tidsskriftartikler

Bass, Ruth. « Self-portrait with bitter lemon ». *Artnews* 1984, nr. 83: 101-104.

Chabert, Philippe-Gérard. „Le Peintre Paula Modersohn-Becker (1876-1907)“. *L'information d'histoire de l'art* 1967, nr. 5: 228-231.

Edelmann, Robert G. « Paula Modersohn-Becker at Galerie St. Etienne ». *Art in America* mars 1984, nr. 72: 158-159.

Fischoeder, Karl. « Kunst und Leben der Paula Modersohn-Becker ». *Kunst und Antiquitäten Rundschau* 1934, årg. 42, nr. 12: 470-472.

Haftmann, Werner. « Paula Modersohn: Zur entstehung der modernen Malerei in Norddeutschland ». *Die Zeit* 12.1.1948.

Heybrock, Christel. „Schrecklich, dieser Mythos vom Künstler: Stefan Koldehoff stösst den berühmten van-Gogh-Biografen Julius Meier-Graefe vom Sockel“, http://www.baeng-2000.de/Unsere_Themen/Bildende_Kunst/Bucher/Stefan_Koldehoff/stefan_koldehoff.html AOL Hometown (oppsøkt 20.06.2005)

Høifødt, Frank. „Smertens blomst: Et supplement“. *Kunst & Kultur* 1989, årg. 72: 219-231.

Kandt-Horn, Susanne. „'Ich wollte den Impressionismus besiegen...': Paula Modersohn-Becker zum 100. Geburtstag“. *Bildende Kunst* 1976, årg. 24, nr. 2: 83-85

Kuchling, Heimo. „Paula Modersohn-Becker“. *Europäische Rundschau* 1948, nr. 17: 800-802.

Meland, Ingmar. ”Sannheten i maleriet”. *Kunstkritikk*, 25.11.2004, <http://kunstkritikk.no/article/7123>.

Murken-Altrogge, Christa. „Der französische Einfluss im Werk von Paula Modersohn- Becker“. *Die Kunst und das schöne Heim* 1975, årg. 87, nr. 3: 145-152.

„Paula Modersohn-Becker: Zu ihrem 70. Geburtstag am 8. Ferbr.: Persönliche Erinnerungen von der Schwester der Malerin“. *Neue Zeit* 7.2.1946, nr. 31.

This, Jens. „Whistler og van Gogh: En forelæsning“. *Samtiden* 1907, årg. 18: 547-563.

Zink, Mary Lynn. „Gauguin's poems barbares and the Tahitian chant of creation”. *Art Journal* høsten 1978, årg. 38, nr. 1: 18-21.