

Neues von Otto Modersohn

Streit gab es 1964 bei der Vorbereitung der documenta III in Kassel. Die Veranstalter wollten ausschließlich Gegenwartskunst zeigen. Werner Haftmann, Mitglied der Jury, protestierte: "Man hatte sich vorgenommen, wie üblich, ausschließlich auf die ‚Kunst der Jungen‘ zu setzen. Das erschien mir absurd ... Ich wollte die Sache mit einer Ausstellung der Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts unterfüttern." (1) Das war eine weitsichtige, kompetente Entscheidung. Für viele sind Zeichnungen bis heute lediglich dazu da, Zubringerdienste für Gemälde, Aquarelle und druckgraphische Werke zu leisten. Werner Haftmann sah das anders. Er verstand das "Papierviereck als Begehungsfeld und als Fläche der Erscheinung ... tragend, selbständig." (2)

Damals, 1964, blieben die Compositionen von Otto Modersohn unberücksichtigt. Sie wurden auf der documenta III nicht gezeigt. Werner Haftmann konnte nicht wissen, daß es kaum ein nach Umfang und Intensität vergleichbares Oeuvre von Handzeichnungen gibt. Später, offenbar in Kenntnis des documenta III - Kataloges, führte Günter Busch den Gedanken weiter: "Modersohns Compositionen, die sich neben die Arbeiten der besten deutschen Zeichner über Menzel bis zu Leibl und Liebermann aber auch etwa bis zum frühen Beckmann stellen lassen ... sind kostbare Dokumente eines seltenen und ganz uneitlen Talents." (3) In welcher Atmosphäre sind diese Compositionen – Rilke nannte sie "Abendblätter" – entstanden, in denen sich das "Innerste, Intimste in einer aus Schwarz und Rot geflochtenen Dämmerung mit angehaltenem Atem zusammendrängt ?" Man muß es sich wohl so vorstellen:

"Abendblätter"

Es war schon dunkel geworden. In den langen Wintermonaten setzte die Dämmerung bereits am späten Nachmittag ein. Otto Modersohn zog sich in die kleine Wohnstube zurück – und begann zu ‚componieren‘. In strenger Einteilung des Tages hatte er morgens im Atelier gemalt, war während der Mittagszeit mit Skizzenblock und Bleistift über Felder, Anhöhen und Brücken gewandert, an Moorkanälen entlang unter Birken, immer wieder anhaltend, Eindrücke skizzierend. Nun aber tauchte er ein in eine ganz andere Welt: Er träumte. Umgeben von Dämmerung, schließlich von Dunkelheit, lag Modersohn mit angezogenen Beinen auf dem Sofa, Lehne und Kissen im Rücken, vor sich ein kleines Blatt Papier, von der einzigen Lampe beleuchtet. Schon leicht verschwimmend im Zwielflicht stand neben ihm auf dem runden Tisch mit Löwenfüßen der ‚blaue Kasten‘. Im vorderen Fach lagen Kohlestifte, dann folgten farbige Kreiden und Rötel. Behutsam tastend glitt seine Hand über das Papier. Ein gewöhnlicher Briefumschlag, zurechtgeschnitten. Er hatte ihn wegen des goldbraunen Farbtons und der rauhen Oberfläche gereizt. Auf dem Tisch lagen noch weitere, oft nur handtellergröße Stücke: Firmenanschriften, Frachtbriefe, Trau-, Tauf- und Todesanzeigen, Umschläge von Zeitschriften und Briefblöcken, Rechnungen, Tapetenreste, Einladungen. Immer neue Oberflächenstrukturen, immer neue Farbtöne, Ränder, übereinandergelegte Papierkanten, durchschimmernde Briefmarkenreste, Stempel, Kleberänder, Wasserzeichen, Prägungen - bloß nicht das handelsübliche Künstlerpapier, glatt und unpersönlich. Das Alltägliche forderte ihn heraus. Es entführte ihn in jene Welt voller Traum und Unwirklichkeit, in der das Sehen zurücktrat. Das Tasten, Fühlen und Empfinden schuf heimlich neue Wirklichkeiten. Das Dunkel entgrenzte den Raum. Die Zeit verlief in anderen Kalendern. Waren es Minuten, in denen die zeichnende Hand den aufsteigenden Traum niederschrieb? Waren es Stunden? Waren es die rauhe Oberfläche des braunen Kartons, der Ton des Umschlages der Zeitschrift "Atlantis", die ihm den Weg zu fernen Inseln wiesen? Ein neues Blatt: Die Struktur einer Tapete, gerastert wie ein Millimeterpapier, Erhebungen, Berge, Täler. Ganz anders spürt nun die zeichnende Hand den Kontakt. Die Kohle springt von Berg zu Berg. Unberührt bleibt das Tal zurück. Alles schwingt, vibriert. Alles fliegt, bebt und zittert.

Niederschlag einer Bewegung.

Unwetter. Eine Composition von 1940

Unwetter hatte Otto Modersohn immer wieder beobachtet. Allen gemeinsam war, daß sich ihre Wucht und Ursprünglichkeit in Bewegung äußert: Die Bäume wanken, Gräser beugen sich, Wolken rasen über den Himmel. Im Lichtkegel der kleinen Stubenlampe, umgeben von Dämmerung, verdichtet sich das oftmals Gesehene, schiebt sich ineinander, verliert den Ort des Erlebens und taucht wieder auf, windet sich, wächst - als überzeitliches Ereignis. Die Bild-Sprache, die solches Geschehen auszudrücken, aufzunehmen vermag, muß Einzelheiten hinter sich lassen. Alles muß hinführen zu jener einzigen großen Bewegung, die allen Unwettern eigen ist - an jedem Ort und zu jeder Zeit. Bei Modersohn heißt das: Auf braunem Packpapier mit Kohle und Rötel verdichtet der Künstler den langen Zeitraum eines Unwetters zwischen erstem Anzeichen und letztem Windstoß in nur einem Augenblick. Es ist jener Moment, in dem das Gesamtgeschehen zwischen Anfang und Ende in komprimierter Bewegung zusammenfließt. Die Zeit verliert ihren mechanischen Charakter. Sie strömt, gipfelt sich auf in einem Höhepunkt, verharret, bleibt gleichsam stehen. Der Künstler versammelt in seiner Arbeit erfüllte, erlebte, herausgehobene Zeit - ohne die mechanische Wiederkehr des ewig Gleichen.

Dunkle Wolken über dem Mühlenberg, um 1940

1936 war die Sehkraft seines linken Auges erloschen. „Jetzt sehe ich nur noch das Wesentliche.“ Otto Modersohns Wanderungen werden kürzer. Die Zahl der nun auch in den späteren Nachmittagsstunden entstehenden Compositionen, zumeist unsigniert und undatiert, wächst. Immer mehr bewahrheitet sich, was Rainer Maria Rilke (5) vorweggenommen hatte: „Diese kleinen Blätter enthalten Ewigkeit.“ Die Composition „Dunkle Wolken über dem Mühlenberg“ deutet Gegenständliches an. Häuser und einige Büsche werden nur summarisch erfaßt. Dafür ist das Papierviereck bis zum Bersten gefüllt mit einem Geschehen, das sich in schwarzen und braunroten Strichlagen waagrecht über das Blatt wirft. Wiederum wird ein einziger Augenblick festgehalten. Dieser Augenblick aber ist Sammel- und Höhepunkt vieler Ereignisse, die jetzt zusammenschwingen, sich verknüpfen, steigern. Für den fast blinden Maler ist die Welt enger geworden. Wirklich? Oder ist nicht alles viel weiter geworden? Kann er nicht jetzt, losgelöst von den vielen verwirrenden Einzelheiten des Raumes, die ihm seine Augen zuführten, die Unendlichkeit der Zeit in letzten gültigen Chiffren bündeln? Hat er nicht endlich die Möglichkeit, die Fülle des Erlebten in ein einziges Erlebnis zu verschmelzen, um es dann dem Blatte anzuvertrauen? Modersohn empfindet es so und schreibt: „Die Compositionen sind der ureigenste Ausdruck dessen, was ich gestalten will.“

Unschärfe

Es fällt auf, daß Otto Modersohns Compositionen Schärfe und Detailreichtum der klassischen Zeichnung nicht kennen. Seine weichen Bleistifte, vor allem aber auch Kohle, Rötel und Farbkreiden, lassen das lineare Moment hinter sich. Sie betonen die Fläche. Sie erreichen jene Flächenwucht, mit der die Gestaltungsweise der Brücke-Expressionisten, vor allem Karl Schmidt-Rottluffs, charakterisiert wurde. Modersohns Komposition ist nicht geprägt von der Harmonie und dem Zusammenklang vieler einzelner Teile. Sie ist ein Ereignis, hinter dem alle Details zurücktreten, um einer fließenden Bewegung Form zu geben. Der Verlust der Einzelheiten ist beabsichtigt. Modersohn gewinnt dafür etwas anderes: Die größere Wirklichkeit der Vision. Paul Klee empfand ähnlich, als er von sich sagte: „Ich zeichne nicht des Sichtbare - ich mache sichtbar.“

Unschärfe und Bewegung entgrenzen. Das schafft die Möglichkeit, dem Blatt eine neue, unbetretene Weite zu geben. Der Compositeur gestaltet nun weniger Raum - und sehr viel Zeit. In dieser künstlerischen Erfahrung ist Modersohn bis an den Rand der Abstraktion gegangen. Wie früh er sich auf den Weg begab, der zu dieser erstaunlichen Konsequenz führte - Raumverlust und Zeitgewinn - läßt sich ablesen an einer Anekdote: Schon im Januar 1885 gründete der Student an der Düsseldorfer Akademie zusammen mit mehreren Kommilitonen einen „Kompositionsverein.“ Manchmal geriet dabei das Zeichnen in den Hintergrund: “Meist Ulk gemacht und Bier getrunken.” Mit der Composition ‚Pflügender Bauer‘, 1895, entstand ein Werk, das schon alle Keime des Kommenden in sich trug. Auch hier tritt alles zurück, was eine herkömmliche Zeichnung ausmacht. Allein die Bewegung ist für den damals 30jährigen Anlaß und Grund zu ‚componieren‘. Über mehr als fünfzig Jahre hinweg wird ihn die Faszination der Gestaltung erfüllter, komprimierter, Ereignisse bündelnder Zeit (8) nicht mehr loslassen. In nahezu allen Compositionen spürte er ihr nach, suchte sie ohne Qualitätsverlust, ohne Erlahmen. Wo er ging und stand, begleitete ihn sein Skizzenbuch. Es wird erzählt, daß er sich Mäntel und Jacken schon gleich beim Kauf ‚umbauen‘ ließ; er brauchte größere Innentaschen für Blöcke und Malutensilien. So traf ihn seine eifersüchtige Geliebte, die Kunst, nie untätig an. Immer lag er in ihren Armen.

Das Ergebnis: Die zunächst eher unscheinbaren Compositionen, die Rilke “Abendblätter” nannte, stellen Modersohns Teilhabe an der Moderne dar. Sie sind Kleinodien deutscher Zeichenkunst im 20. Jahrhundert, Gesänge aus Bewegung, Dämmerung, Schlaf und Traum, den ‚Nocturnes‘ von Frederic Chopin verwandt. Niemand sonst hat solche Werke geschaffen.

Gerd Presler

Neues von Otto Modersohn

Die kürzlich erzielten "Hammerpreise" für Gemälde von Otto Modersohn ließen aufhorchen: "Sommertag", 1894, erzielte DM 260 000.-, "Vorfrühling", 1904, erreichte DM 190 000.-, und das kleinformatige Ölbild auf Malpappe "Zwei Mädchen am Weg", 1904, brachte es auf stolze DM 90 000.-. Solche Werke, lange unterschätzt, hatten immer ein wenig im Schatten seiner bedeutenden Frau, der unvergleichlichen Paula Modersohn-Becker, gestanden. Nun wurden sie als das erkannt, was sie sind: Arbeiten in eigener Handschrift mit eigenem malerischem Reiz. Diese Gemälde sind aber nur die eine, zur Zeit besonders sichtbare Seite seines Schaffens. Eine andere, nicht minder aufregend, blieb bisher nahezu unbekannt: Das Panorama seiner unveröffentlichten Handzeichnungen, vor allem der "Compositionen", die nicht selten den Rand der Abstraktion zwischen "Gesehenem und Hingetraumtem" berühren. Als Günter Busch 1981 einen ersten Eindruck gewann vom Umfang und der Qualität dieses Werkkomplexes, schrieb er: "Modersohns Compositionen, die sich neben die Arbeiten der besten deutschen Zeichner über Menzel bis zu Leibl und Liebermann aber auch etwa bis zum frühen Beckmann stellen lassen ... sind kostbare Dokumente eines seltenen ... Talents." Gibt es solche unentdeckten Schätze noch? Verborgene Kleinodien deutscher Zeichenkunst, nicht gezeigt, nicht veröffentlicht? Die Spurensuche führt in das Nachlaß-Archiv des Otto Modersohn-Museums in Fischerhude bei Bremen. Dort werden sie aufbewahrt, die "Abendblätter", wie Rainer Maria Rilke die oft nur handtellergroßen Schöpfungen nannte; "Compositionen", so die musikalisch-literarische Bezeichnung, die der Künstler ihnen gab. Tagebucheinträgen halten die Atmosphäre fest, in der er sie nach der Arbeit an der Staffelei und den Spaziergängen mit Stift und Skizzenbuch auf Rechnungen, bräunlichen Briefumschlägen, Einladungen, Zeitschriftendeckeln, Tapetenresten, Trau-, Tauf- und Todesanzeigen mit Kohlestift, farbigen Kreiden und Röteln meist in den Dämmerstunden niederlegte. Drei schenkte er im Herbst des Jahres 1900 Rainer Maria Rilke. Überglücklich schrieb ihm der Dichter: "Erinnern Sie sich jenes Nachmittags, da Sie mir das Vertrauen erwiesen, auf das ich leise stolz bin: Sie zeigten mir die kleinen Abendblätter." Dann bedankt er sich: "... ich weiß, daß ich Ihnen nichts geben kann für dieses große Geschenk, ...". Er spürte, wie sich in den "Abendblättern" das Innerste, Intimste in einer aus Schwarz und Rot geflochtenen Dämmerung mit angehaltenem Atem zusammengedrängt.

In dieser künstlerischen Erfahrung ist Modersohn bis an die Grenzen der Abstraktion vorgedrungen. Wie früh er sich auf den Weg begab, der zu dieser erstaunlichen Konsequenz führte – Raumverlust und Zeitgewinn – läßt sich ablesen an einer Anekdote: Schon im Januar 1885 gründete der Student an der Düsseldorfer Akademie zusammen mit mehreren Kommilitonen einen "Compositionsverein." Manchmal geriet dabei das Zeichnen in den Hintergrund: "Meist Ulk gemacht und Bier getrunken." Mit der Composition "Pflügender Bauer", 1895, aber entstand ein Werk, das schon alle Keime des Kommenden in sich trug. In ihm tritt alles zurück, was eine herkömmliche Zeichnung ausmacht. Über mehr als 40 Jahre hinweg wird ihn die Faszination der Gestaltung Ereignisse bündelnder, erfüllter Zeit nicht mehr loslassen. Einerseits: Wo Modersohn ging und stand, begleitete ihn sein Skizzenbuch. Es wird erzählt, daß er sich Mäntel und Jacken schon gleich beim Kauf 'umbauen' ließ; er brauchte größere Innentaschen für Blöcke und Malutensilien. Ein unermüdlicher Zeichner, sehend, aufnehmend, registrierend. Andererseits: Kaum war er am späteren Nachmittag in sein Haus heimgekehrt, zog er sich zurück. Umgeben von Dämmerung schließlich von Dunkelheit, lag Modersohn mit angezogenen Beinen auf dem Sofa, Lehne und Kissen im Rücken. Im Schein einer Lampe griff er nach dem "blauen Kasten" mit Stiften, zog Blatt um Blatt aus dem Stapel zurechtgeschnittener Papiere hervor, bedeckte sie mit Zeichen und Chiffren, frei von Abbildung und Nachahmung, anderen Wirklichkeiten zugewandt.

1936 erlosch die Sehkraft von Modersohns linkem Auge. „Jetzt sehe ich nur noch das Wesentliche.“ Seine Skizzier-Spaziergänge wurden seltener; die Zahl der nun auch in den

späteren Nachmittagsstunden entstehenden Compositionen, zumeist unsigniert und undatiert, wuchs. Immer mehr bewahrheitete sich, was Rainer Maria Rilke beobachtet hatte: "Diese kleinen Blätter enthalten Ewigkeit." Modersohn empfand ebenso und bekräftigte: "Sie sind der ureigenste Ausdruck dessen, was ich gestalten will."

Er konnte nun Dämmerung um Dämmerung, Abend um Abend seinen eigenen Klängen nachhören. Er weiß um das Neue und Unerhörte seiner Zeichenkunst. Die Compositionen kennen die Schärfe und den Detailreichtum der klassischen Zeichnung nicht. Seine weichen Bleistifte, vor allem aber auch Kohle, Rötel und Farbkreiden, lassen das lineare Moment und die Gesetze des klassischen Bildaufbaus hinter sich. Sie gestalten Fläche und erreichen jene "Flächenwucht", mit der die Gestaltungsweise der Brücke-Expressionisten, vor allem Karl Schmidt-Rottluffs, charakterisiert wurde. Modersohns Compositionen sind nicht geprägt von der Harmonie und dem Zusammenklang vieler einzelner Teile. Sie versammeln Zeit, verdichten ein Ereignis, hinter dem alle Details zurücktreten, um einer fließenden Bewegung Form zu geben. Der Verlust der Einzelheiten ist beabsichtigt. Modersohn gewinnt dafür etwas anderes, etwas Neues: Die größere Wirklichkeit der Vision. Paul Klee empfand ähnlich, als er von sich sagte: "Ich zeichne nicht das Sichtbare - ich mache sichtbar." Die zunächst eher unscheinbaren Compositionen, die Rilke "Abendblätter" nannte, stellen Modersohns Teilhabe an der Moderne dar. Sie sind Kleinodien deutscher Zeichenkunst im 20. Jahrhundert, Gesänge aus Bewegung, empfundener, aufgelöster Zeit, Schlaf und Traum, dem schwebenden Klang der ‚Nocturnes‘ (Nachtstücke) von Frederic Chopin verwandt.

Heinrich Breling 1849-1914

Von Heinrich Christoph Gottlieb Breling berichten Nachschlagewerke übereinstimmend, er sei als Schüler des Münchner Akademieprofessors Wilhelm von Diez ein vorzüglicher „Schlachtenmaler“ gewesen, habe am Hofe des geheimnisvollen Märchen-Königs Ludwig II. von Bayern Aufträge übernommen, sei von ihm zum Professor ernannt worden. Dieses Bild ist mehr als unvollständig. Eine gründliche Erarbeitung seines Werkes, vorgelegt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Geburtstages, erweitert nun nachhaltig die Kenntnis über diesen erfolgreichen und folgenreichen Maler.

Manchmal strickt das Leben Legenden. In die sehr bescheidenen Verhältnisse eines Zollbeamtenhauses als drittes von zehn Kindern am 14. Dezember 1849 hineingeboren, schien Heinrich Brelings Weg festgeschrieben. Er hütete die Kühe und Gänse seines Heimatdorfes Fischerhude (bei Bremen) – und zeichnete in Ermangelung eines „richtigen“ Bleistiftes mit Fensterblei auf jedem Fetzen Papier Porträts, Tiere, Landschaften. Seine Umgebung tolerierte das seltene und seltsame Talent. Als Anschauungsmaterial abonnierte sein Vater die „Gartenlaube“. Ein Gastwirt erkannte die Begabung des Jungen. Es gelang ihm, die Zusage des Königs von Hannover zu erhalten, Heinrich könne sich nach Abschluß der Schule mit einem Stipendium zum Maler ausbilden lassen. 1863 nahm dieser zunächst privat Zeichen- und Malunterricht. Danach besuchte er die Kunstabteilung des Polytechnischen Hochschule Hannover. Der fleißige, „zu Hoffnungen berechtigende Künstler“ wechselte nach München, um an der dortigen Kunstakademie zu studieren. Zunächst aber musste er als „Einjährig“-Freiwilliger am Krieg 1870/71 teilnehmen. In Skizzenbüchern hielt er seine Eindrücke fest. Sie sollten schon bald wichtig werden. Mit einem weiteren Stipendium aus der königlich-hannoverschen Schatulle studierte er bei Prof. Wilhelm von Diez zusammen mit Kaulbach, Kuehl, Leibl, Trübner, Zügel. Von Diez knüpfte an der klassischen niederländischen Malerei an. Sein bevorzugtes Motiv: Szenen aus dem 30jährigen Krieg. In dieser Umgebung erlebte Heinrich Breling den zweiten Teil der Legende vom Aufstieg eines armen Hüt Jungen: 1880 begeisterte sich der „Märchenkönig“ Ludwig II. von Bayern für einige vollendet gestaltete Aquarelle Brelings, erteilte ihm Aufträge und ernannte ihn am 4. Januar 1883, nur 33 Jahre alt, zum Professor an der Königlichen Akademie der Künste in München. Nun konnte er für seine Frau und seine vier Töchter in der Nähe des Schlosses Schleißheim ein geräumiges Haus bauen. Sein Ansehen stieg, seine Arbeit war geschätzt. Um ihn herum aber verfiel unaufhaltsam der Ruf der „Münchner“ Malerei. Abgekoppelt von den neueren Entwicklungen in Paris und Berlin, stagnierte die Entwicklung. Heinrich Breling zog nach dem Tode seines Gönners Ludwig II. 1886 daraus die einzig mögliche Konsequenz. Er kehrte München den Rücken und nahm an der Polytechnischen Hochschule Hannover einen Lehrauftrag an. Als sich herausstellte, dass er das Amt mit einem anderen Maler teilen sollte, sagte er ab, zog sich in seine Heimat Fischerhude zurück und arbeitete als freier Maler für die um zwei weitere Töchter vergrößerte Familie. So lernten ihn Otto Modersohn und Fritz Overbeck kennen. Als sie 1896 das abgelegene Dorf an der Wümme erreichten, „kamen wir in das alte Bauernhaus .. in der Küche saß ein Maler. Ernst und bedächtig schnitt er sein Schwarzbrot für die einfache Abendtafel und gab die Scheiben nach links, denn um ihn herum saßen seine fünf Töchter (die jüngste lag noch in der Wiege) – eine schöner als die andere.“ Gut zehn Jahre später wird Otto Modersohn nach dem frühen Tod (1907) seiner Frau Paula Modersohn-Becker den Maler Heinrich Breling wiederum aufsuchen, in dessen Tochter Louise eine neue Frau finden und in Fischerhude bleiben.

Der ehemalige Hüt Junge war aus dem Märchenglanz zurückgekehrt in den einfachen, oft harten Alltag der Bauern. Neue Themen, weit entfernt von den heroischen Gesten des Krieges, bestimmten ihn. Unter seinen Händen erstanden auf der Leinwand Menschen, die als „Torfschiffer“, „Kirchgänger“, „Witwer“, „bei der Hausarbeit“, beim „Korbflechten“, „In der Drechslerwerkstatt“, bei Geburt und Tod den wesentlichen Fragen und Antworten eines immer

schweren Lebens gegenüberstanden. Heinrich Breling verstand und teilte ihre Ängste und ihre Not. „Keine Kohle zum Heizen.“ Seine Malweise löste sich von den akademischen Regeln, lockerte sich auf, wurde großzügig. Er arbeitete im Freien. Seine Farben glänzten hell und sonnendurchflutet: „Rückenakt in der Landschaft“, 1908, „Junge Frau im Kornfeld“, 1910; „Kornernte“, 1910. Der Naturalismus eines Israels und Courbet verband sich mit der Farbpalette des Impressionismus. Allerdings löste das Licht Kontur und Festigkeit der Form nicht auf. Die in Fischerhude entstandenen Werke, bisher weithin unbekannt, zeigen einen Maler, der die Lichtführung so einsetzt, dass sie die Stofflichkeit und Plastizität der Bild-Gegenstände steigert: Personen, Landschaften, Stilleben. Häufig krank, verließ er das Haus in der Bredenau nicht mehr und wandte sich in den letzten Jahren seines Lebens ganz dem Selbstbildnis zu. Ohne Idealisierung, ehrlich, direkt, stellen sie das Vermächtnis eines Malers dar, der als Vater und Gründer der Fischerhuder Malerei gilt. Nach ihm arbeiteten hier Clara Rilke-Westhoff, Jan, Olga und Mietje Bontjes van Beek, Hans Meyboden, Ullrich und Christian Modersohn.

Gerd Presler

Breling – Modersohn

1. Generation

Heinrich Christoph Gottlieb Breling 1849 - 1914

2. Generation

Otto Modersohn 1865 - 1943 ∞ Louise Breling 1883 - 1950

3. Generation

Ulrich Modersohn 1913 -1943 Christian Modersohn 1916

4. Generation

Heinrich Modersohn 1948