

# Worpswede als Mythos

Zu einem Entwurf der Künstlergemeinschaft um 1900

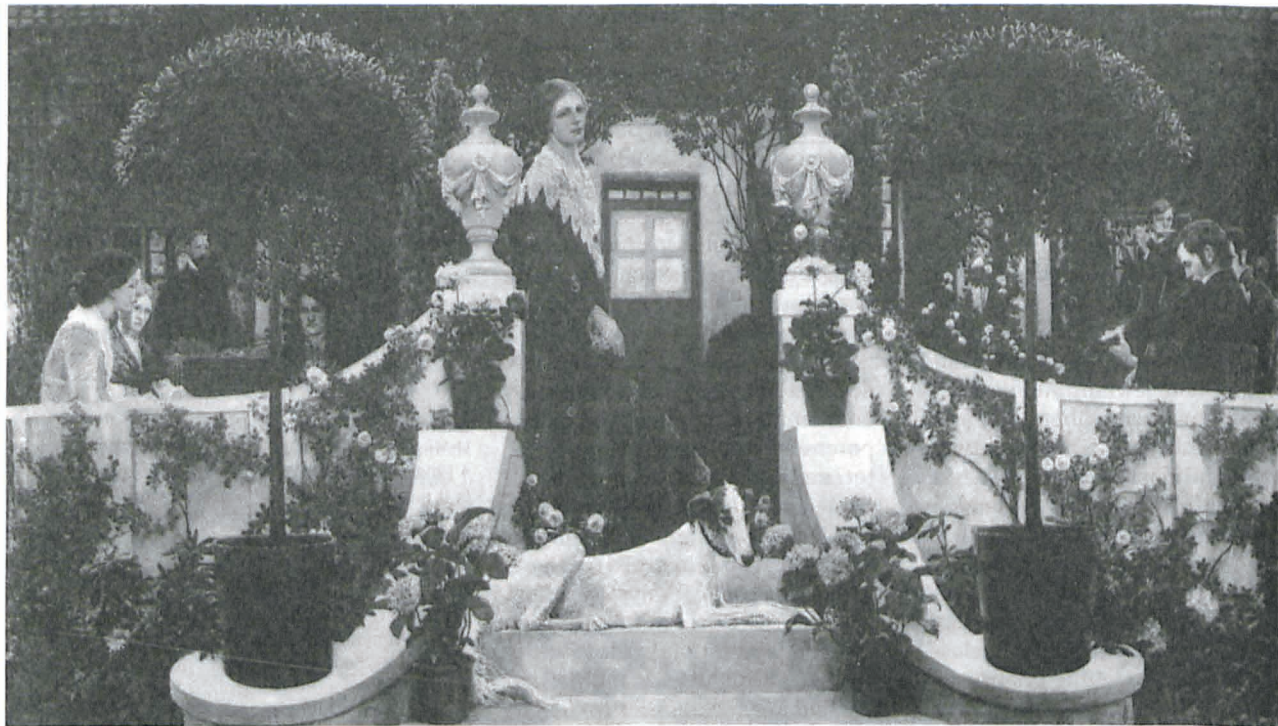


Abbildung 1: Heinrich Vogeler, Sommerabend, 1905, Worpswede, Ludwig Roselius-Sammlung, Große Kunstschau Worpswede: (von links) Paula Modersohn-Becker, Agnes Wulff, Otto Modersohn, Clara Rilke-Westhoff, Martha Vogeler, Franz Vogeler, Martin Schröder und Heinrich Vogeler

Das Interesse der Kunstgeschichte galt allzu lange der einzelnen Künstlerpersönlichkeit und ihrem Werk. Daß diese weitaus häufiger männlichen als weiblichen Geschlechts war, lag bekanntlich weniger an einer Minderzahl von Künstlerinnen als an der sie ausgrenzenden Wissenschaft. Die Fixierung auf den einzelnen, die durch die traditionelle Überhöhung des Künstlers zum Genie legitimiert wird, verstellt aber auch den Blick auf die Künstlergemeinschaften und die Tatsache, daß diese seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Entwicklung der modernen Kunst entscheidend beeinflussten. Viele von ihnen bestanden aus Künstlerinnen und Künstlern auf der Suche nach einem neuen Geschlechterverhältnis im Namen der Kunst. Die Differenz zwischen weiblichen und männlichen Mitgliedern war ein Impuls zu produktiver Arbeit, wenn auch die traditionellen Geschlechterstereotypen weiterhin wirkten. Das zeigt das Beispiel Worpswede.

Von Ellen Spickernagel

In den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts bildete sich in Worpswede jene Künstlergemeinschaft, von der das Image des Ortes bis heute lebt. Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker, Heinrich Vogeler und Martha Vogeler-Schröder, Rainer Maria Rilke und Clara Rilke-Westhoff, Fritz Overbeck, Hermine Overbeck-Rothe und andere versuchten, eine Gruppe aufzubauen und ihr im Laufe der Jahre einige Geschlossenheit und Stabilität zu verleihen. Aber dieses Unternehmen war von Beginn an gefährdet, da sich das Projekt einer Gemeinschaft von künstlerisch arbeitenden Frauen und Männern gegen die Prädominanz des einzelnen



Künstlers und die durch Arbeitsteilung gesicherte Geschlechterhierarchie wenden sollte, die den Frauen Kunst als Profession verwehrte. Dennoch gewann der Worpsweder Kreis eine große Bedeutung, einerseits durch eine Kunst, die sich in der Auseinandersetzung mit der Idee der Gemeinschaft konstituierte, und andererseits durch die Dynamik, die der Vision von Gemeinschaft innewohnte und die auch auf die Gesellschaft übergreifen sollte.

Daß sich Künstlerinnen und Künstler gerade in Worpswede ansiedelten, war kein Zufall. Das Dorf im Teufelsmoor, die karge Torf- und Heidelandschaft mit den vom Torfabbau lebenden Einwohnern, die in sprichwörtlicher Armut lebten, entsprachen einem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wachsenden Interesse der Künstler an entlegenen, unfruchtbaren Landstrichen mit einer rückständigen Bevölkerung. Industrialisierung und Urbanisierung riefen Phantasien von einer gänzlich unberührten, ja, sogar düsteren und abweisenden Natur hervor und führten in allen europäischen Ländern zur Entdeckung entsprechend verheißungsvoller Orte. So entstanden Künstlerkolonien u.a. in Frankreich, in Barbizon und Pont Aven, wo Paul Gauguin eine Zeitlang arbeitete, in der nordholländischen Provinz Drenthe, wohin es auch Vincent van Gogh zog, und an vielen Schauplätzen in Deutschland, wie zum Beispiel in Murnau mit den Mitgliedern Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin.

Der Traum von einer zivilisationsfernen Landschaft manifestierte sich in der Kunst gerade in einer Zeit, in der Eisenbahn und moderne Kommunikationsmittel, wie Telegrafen und Telefon, Entfernung und Differenz zwischen Stadt und Land verringerten. Die Künstlerkolonien entstanden in der Regel in der Nähe von Städten: Paris, München oder Bremen waren schnell zu erreichen. Auch Worpswede wurde durch Bahn und Post erschlossen und planmäßig zu einem Naherholungsge-

biet ausgebaut, so daß Heinrich Vogeler bereits im Jahr 1900 klagte: „Dabei ist alles hier so trostlos geworden. Worpswede wird Villenkolonie.“

Vogelers Kritik an der Modernisierung erfolgte im Rahmen der Heimatschutz-Bewegung, für die er sich engagierte. Er entwarf die Signets zweier 1903/04 gegründeter Vereine. Der für Wanderwege, Bänke, Aussichtsturm und andere touristische Annehmlichkeiten zuständige *Verschönerungsverein* wirbt mit einem gefälligen Motiv im dekorativen Rahmen (Abb. 2). Dagegen weist sich der *Verein für niedersächsisches Volkstum* mit Eule und Pferden – dem Giebel schmuck der Bauernhäuser – in der rohen Form des Holzschnitts als Sachwalter mythisch begründeter bäuerlicher Kultur aus (Abb. 3). Die von Vogeler auf eine knappe Form gebrachten unterschiedlichen Sichtweisen der örtlichen Natur und Kultur fanden auch bei den übrigen Künstlern der Gruppe ein Echo. Sie verfügten sowohl über ein gleichsam zeitgenössisches als auch ein primitivistisches Vokabular, mit dem sie ihren Entwurf der Landschaft, der hier lebenden Menschen und nicht zuletzt ihr hiermit verbundenes Selbstbild artikulierten.

Doch es ging den Künstlerinnen und Künstlern nicht nur um neue Sujets und Formen, sondern ebenso sehr um die Sicherung der Gruppe durch gemeinschaftsfördernde Ideen und Maßnahmen. Als eine der wirksamsten wurde die Heirat verstanden, zu der sich im Jahr 1901 Otto Modersohn und Paula Becker, Rainer Maria Rilke und Clara Westhoff sowie Heinrich Vogeler und Martha Schröder entschlossen. Es ist offensichtlich, daß in Worpswede Künstler-tum Bedingung der Liebe und Ehe war. „Ich möchte nur mit einem künstlerischen Weibe leben, denn mein Bestes, mein Ganzes, was ich habe, ist die Kunst“, schrieb Otto Modersohn im Jahr 1900. Diese Einstellung eröffnete der Künstlerehe gegenüber dem arbeitsteilig organisierten, sexuellen und ökonomischen Zweckbündnis bürgerlicher Prägung die



Abbildung 2: Heinrich Vogeler, Signet des *Verschönerungsvereins Worpswede*



Abbildung 3: Heinrich Vogeler, Signet des *Vereins für niedersächsisches Volkstum*





Abbildung 4: Otto Modersohn, Moorkanal, 1903, Kunsthalle Hamburg Foto: Co Elke Walford, Hamburg

neue Dimension von gleicher Arbeit und wechselseitiger Einflußnahme und forcierte die Emanzipation der Künstlerinnen. Der Arbeits- und Lebensbund der Paare vernetzte sich freundschaftlich und künstlerisch mit den anderen Mitgliedern. Vogelers *Barkenhoff*, ein umgebautes und großzügig erweitertes Bauernhaus, war weit mehr als ein Eigenheim (Abb. 1); vielmehr wurde das tradierte *Künstlerhaus* in ein *Künstlergemeinschaftshaus* umgewandelt. Es diente der Gruppe als Zentrum des geselligen und künstlerischen Austauschs.

Die Künstler wandten sich vornehmlich der Landschaft, die Künstlerinnen eher den Menschen, den Frauen Worpswedes zu. Ob die immer gleichen Motive der weiten Ebene unter hohem Himmel, durchschnitten von Kanälen und einzelnen Bäumen oder begrenzte Waldwinkel in Nahaussicht gemalt wurden, immer wirkt die Landschaft weltabgeschieden, als habe der Mensch sie niemals betreten und durch seine Arbeit geformt. In einem 1903 entstandenen Gemälde baut Otto Modersohn die Ansicht in Gegensätzen auf (Abb. 4). Eine blickverstellende Anhöhe fällt schroff zu dem Moorkanal ab, der, wie die Baumreihe an seinem Ufer, in die Ferne zu dem hochgelegenen Horizont führt. Das Land liegt im trüben, wechselnden Licht eines veränderlichen Wetters. Die dunklen, schweren Farben dominieren, aber die Tönung des hellen

Himmels kehrt in den Birkenstämmen wieder und setzt ein Glanzlicht auf das schwarzblaue Kanalwasser. Der Wind kräuselt das Wasser, weht in dem hohen Gras und hat die Birke auf der Anhöhe ebenso wie die dort stehende weibliche Gestalt gebeugt. Auch Fritz Overbeck thematisiert das elementare Leben der Natur (Abb. 5). In dem überschwemmten, flachen Land mit den einzeln aufragenden Bäumen spiegelt sich der weite Himmel, so daß aufs neue jene Allianz zwischen ihm und der Erde zu entstehen scheint, von der der Schöpfungsbericht spricht. Jene Erde vor der Erschaffung des Menschen, die *wüst und leer* war, beschwor auch Rilke angesichts des Worpsweder Flachlands. Die Natur, so schrieb er, ist „das Grausamste und Schrecklichste von allem... Sie weiß nichts von uns“. So deuteten



Abbildung 5: Fritz Overbeck, Überschwemmung im Moor, 1903, Sammlung Bernhard Kaufmann, Kunsthau Stade

die Worpsweder Künstler ihre Umgebung als das ihnen entgegengesetzte, uneinnehmbare Fremde. Figuren in der Landschaft können diesen Eindruck sogar noch verstärken. In einem seiner Gemälde stellt Otto Modersohn ein Kind zwischen drei Bäume von ausgeprägt physiognomischem Charakter (Abb. 6). Eine windschiefe Weide mit langem Hals und dünnen Armen greift zu zwei anderen Bäumen, mit denen sie den Ausdruck des Alters teilt. Das kleine Mädchen bildet keinen Gegensatz zu ihnen. Bewegungslos an den ausgehöhlten Stamm gelehnt, von der Hand der Weide berührt, das Kleid im Rotbraun der Stämme gefärbt, gleicht es den Bäumen, so wie diese menschlich wirken. Den wechselseitigen Austausch zwischen Zeichen der Natur und des Menschen vollzieht auch Ottilie Reylender in dem Gemälde *Mädchen unter Bäumen* (Abb. 7). Die Fiktion einer frühen Entwicklungsstufe vor der Trennung von Mensch und Natur verhindert jede Einfühlung der Betrachter und macht das an das Wurzelwerk des Waldes angepaßte Mädchen zum unbegreiflich Anderen.

Wenn Paula Modersohn-Becker auch im Unterschied zu den Künstlern der Gruppe vor allem die figürliche Malerei vertrat, so schrieb sie doch auch der Frau, die sie als Motiv allem anderen vorzog, in gleicher Weise wie der Landschaft das Anderssein auf den Leib. Kleine Mädchen, Mütter





Abbildung 6: Otto Modersohn, Worpsweder Bauernmädchen unter einem Weidenbaum, 1895, Kunsthalle Bremen



Abbildung 7: Otilie Reylaender, Mädchen unter Bäumen, 1901, Worpsweder Kunstthale Friedrich Netzel

und alte Frauen aus Worpswede standen ihr Modell, aber sie versuchte nicht, ihre Individualität zu erfassen, sondern deutete sie als eine von der zeitgenössischen Gesellschaft unterschiedene, auf einem frühen Entwicklungsstand verharrende Ethnie, die fern und unzugänglich wirkt. Sie erreichte diesen Ausdruck durch den Verzicht auf die Darstellung der wahrnehmbaren Wirklichkeit zugunsten einer in Form und Farbe radikal vereinfachten Bildsprache. Wenn sie eine alte Armenhäuslerin malt, verweigert sie jeden sentimental Zugang (Titelbild). Sie reduziert Glaskugel, Blumen und die Gestalt auf einige wenige Grundformen und unterwirft sie einer durch Frontalität und Symmetrie gekennzeichneten Bildordnung. Nicht die Differenz zwischen Pflanzen und alter Frau wird herausgearbeitet, sondern ihre Gemeinsamkeit unter dem Blickpunkt der Verwurzelung in einer urzeitlich-unveränderlichen Welt. Der Künstler solle, so notierte Rilke, einen Menschen wie einen Baum ansehen. Nichts anderes meinte Paula Modersohn-Becker, als sie die genrehafte Auffassung bäuerlicher Menschen im Werk von Fritz Mackensen, Wil-

helm Leibl oder Hans Thoma mit der Forderung konterkarierte, sie wie *Runen* zu malen. Sie selbst versuchte, diesen Anspruch einzulösen, indem sie u.a. ihr Konzept der zeitlos-überdauernden Form durch das Studium antiker und vor allem ägyptischer Skulpturen vorantrieb und auf die Worpsweder Modelle übertrug (Abb. 8). Der Ausdruck zeitentrückter Würde und Distanz, den die Malerin in archaischen Bildwerken wahrnahm, durchdringt auch die kindliche Erscheinung. In dem 1903 entstandenen Bild eines kleinen Mädchens vermitteln die leichte Schräge des Kopfes und die übergroßen runden Augen eine verhaltene Lebendigkeit, die in dem frontal und symmetrisch ausgerichteten Körper zum Stillstand kommt (Abb. 9).

Wie sehr Paula Modersohn-Bekers Interesse dem Mythos und nicht der häufig bedrückenden sozialen Situation der Modelle galt, geht deutlich aus ihrem Tagebuch hervor. Sie schreibt 1898 über eine Frau, die wegen Mißhandlung ihres Kindes eine Gefängnisstrafe abgesessen hatte: „Eine strotzende Blondine, ein Prachtstück der Natur...Diese Sinnlichkeit hat mir etwas von der großen Mutter Na-



Abbildung 8: Paula Modersohn-Becker, Ägyptische Sitzfigur, 1903/06, Kohle-Zeichnung, Kunsthalle Bremen





Ellen Spickernagel studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik in Münster und Wien und wurde mit einer Arbeit über die niederländische Landschaftsgraphik des 16. Jahrhunderts promoviert. Zunächst war sie als Kustodin am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a.M. tätig, dann als Lehrende (Akademische Rätin) am Oberstufenkolleg der Universität Bielefeld. Ihre Arbeitsschwerpunkte betreffen die Institution Museum und Fragen der Kunstvermittlung, die Kunst um 1800, die Kulturgeschichte der Wohnung unter dem Aspekt des Verhältnisses von Wohnung und Geschlechterrollen sowie die Gemeinschaften von Künstlerinnen und Künstlern.



Abbildung 9: Paula Modersohn-Becker, Sitzendes Mädchen, 1907, Ludwig-Roselius-Sammlung, Böttcherstraße Bremen



Abbildung 10: Clara Rilke-Westhoff, Bäuerin mit Kind, 1903–07, Bronze, Privatbesitz



Abbildung 11: Heinrich Vogeler, Barkenhoff-Insel, Federzeichnung

tur mit den vollen Brüsten....die mußte als Mutter gezeichnet werden. Das ist ihr einziger wahrer Zweck“. Das Modell wird der Malerin zum Bild der immerwährenden Fruchtbarkeit der Natur. Auch Clara Rilke-Westhoff nahm an dieser Art der Mythenproduktion teil. In einer ihrer flüssig modellierten Kleinplastiken verschmelzen die bäuerlich wirkenden Figuren von Mutter und Kind zu einer unlöslichen Einheit (Abb. 10).

Diese Bevorzugung der Frau war in der *Bauernmalerei* der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgegeben. Ihre Vertreter hatten auf dem Kunstmarkt umso mehr Erfolg, je mehr sie den Bauern zugunsten ländlicher Frauen aus ihren Bildern verdrängten. Aus der Doktrin von den getrennten Geschlechtersphären, die den Mann

zum Kulturträger machte, resultierte die Wahl der Frau als Sujet, wenn es galt, der Stadt und ihrer sozialen, technischen und wirtschaftlichen Dynamik den Mythos vom Land als Ort des Natürlichen und Unveränderlichen entgegenzusetzen.

Angesichts dieser Auffassung ist häufig gefragt worden, wie die Worpsweder Künstlerinnen und Künstler ihre Zeitgenossenschaft ins Spiel brachten. Ließ sich die finstere, in sich verschlossene Welt ihrer Bilder aus sicherer Entfernung, im Bewußtsein des Hier und Jetzt einer modernen Künstler-Existenz herstellen? Die Lösung bestand darin, sich dieser Welt zuzurechnen und an ihrer Dunkelheit teilzuhaben. „Weil die Natur das Andere, Fremde ist, sind wir in stande, uns durch sie



auszudrücken“, verkündete Rilke. Der Künstler hole aus ihr „Worte für etwas Ungemeinsames, Ungeheimes, Persönliches“ und spreche das „Tiefeigene mit dem Fremdesten aus“. Die Imagination einer teils im fremden, teils im eigenen Boden verwurzelten Doppelpexistenz einte die Künstlerinnen und Künstler zur Gruppe und bot die Gewähr, sich in Abgrenzung gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer künstlerischen Konventionen als *Wir* zu fühlen. Nach ihrer Überzeugung bildeten sie eine egalitäre Gemeinschaft, deren Bestand durch eine eigene Bildsprache, durch Rituale – wie die feierlich zelebrierten Zusammenkünfte im *Barkenhoff* (Abb.1) – und verbindliche ästhetische Codes zu sichern war.

Hierzu gehörte auch die Anwendung eines spezifischen Stils, wenn es galt, sich selbst und die eigene Welt – die Freunde und Angehörige der gleichen sozialen Schicht, ihre Häuser und Gärten – zu malen. Der Blick der Künstler suchte auch in ihnen durchaus das *Rätsel*, aber im Unterschied zu dem Worpsweder Motivkreis zugleich das Bekannte und Vertraute. So zeichnete und malte Heinrich Vogeler häufig die von dem Ehepaar kultivierte Sphäre des *Barkenhoffs* und seiner Umgebung mitsamt der sogenannten *Insel* (Abb. 11). In mehreren Stufen wächst das baumreiche Gelände empor. Dünne Stämme, zartes Astwerk und vielfältige Pflanzen verwebt Vogeler zu einem dichten Gespinnst, in dem sich das feine Spiel von Licht und Schatten die Waage hält. Zwar entrückt er auch diese Gegend, aber es ist



Abbildung 12: Paula Modersohn-Becker, Mädchen mit Strohhut, um 1905, Wuppertal, von der Heydt-Museum

nicht die Ferne einer Ur-Welt, die er spiegelt, sondern eher die eines *Arkadien*.

Paula Modersohn-Becker wechselt ihren Stil, wenn sie vertraute Personen oder sich selber malt. Als sie 1905 das *Mädchen mit Strohhut* darstellte, akkumulierte sie mit modischen Accessoires, mit der Wendung des Kopfes und dem wachen Blick auf die Betrachter, mit einer detaillierten Formgebung und flüssigem Farbauftrag Zeichen eines gegenwärtigen kindlichen Lebens (Abb. 12). Wenn sie das Kind auch im Unterschied zu Worpsweder Bauernmädchen auf das Bild der *Dame* hin orientiert, so zeigt sich doch jenseits aller Modifikationen das gleiche Weiblichkeitsschema, dem sie Mädchen, Mütter und

JUSTUS-LIEBIG-  
UNIVERSITÄT  
GIESSEN

**Prof. Dr. Ellen Spickernagel**

Institut für Kunstpädagogik  
Karl-Glöckner-Straße 21/H  
35394 Gießen  
Telefon (06 41) 99-250 20  
Fax (06 41) 99-250 29

alte Frauen unterwirft und von dem sie sich selbst nicht ausnimmt.

Sie stellte sich mehrfach als Akt dar. In einer Zeit, als sie kein Kind erwartete, malte sie sich als Schwangere und codierte sich damit in gleicher Weise wie ihre weiblichen Modelle als Bild von Natürlichkeit und Fruchtbarkeit (Abb. 13). Zugleich betonte sie aber durch die bewegtere Haltung, die geschmeidigere Handschrift und den eindringlichen Blick die Differenz und verleihete sich eine personale Nähe. Die rechts unten eingekratzte Aufschrift „Dies malte ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstage. P.B.“ ist höchst ungewöhnlich und aufschlußreich, wenn sie nicht



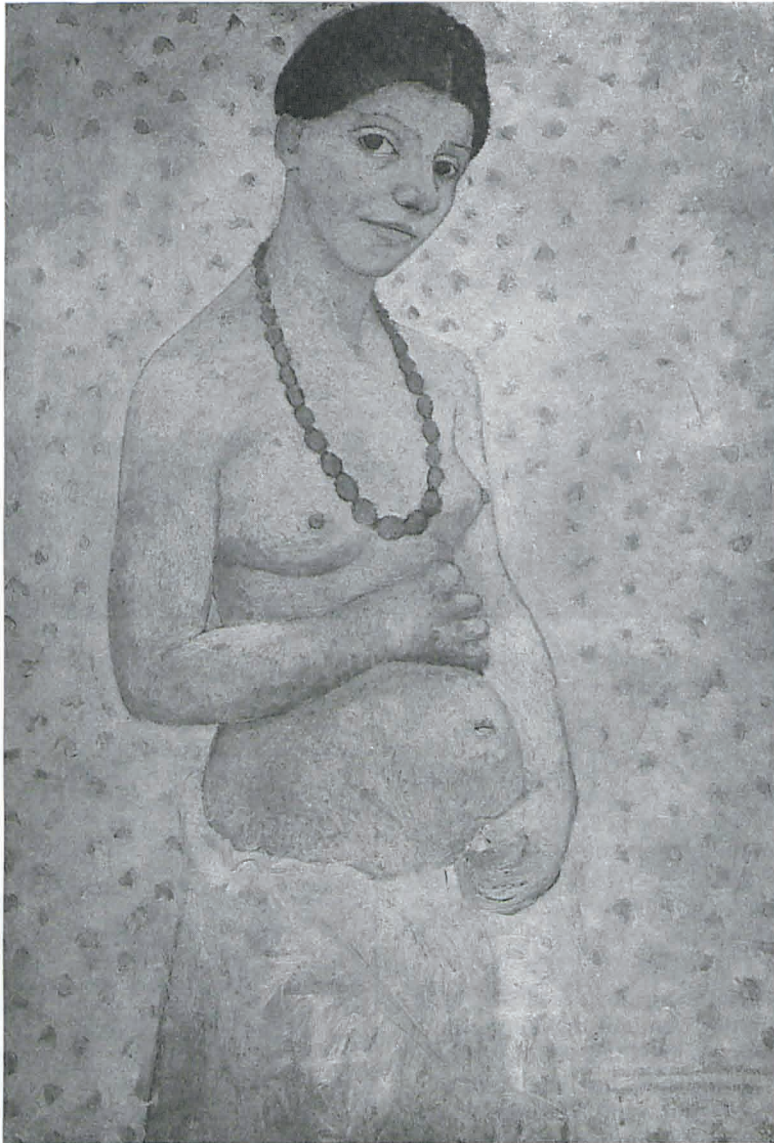


Abbildung 13: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis, 1906, Ludwig-Roselius-Sammlung, Böttcherstraße Bremen

nur im Sinn eines persönlichen Dokuments gelesen wird. Während die Malerin das Zeichen der Schwangerschaft durch den Hinweis auf die Hochzeit bestätigt, betont sie mit dem Wort *Malen* ihren Status als Künstlerin. Auch das Namenskürzel P.B. scheint ihre Eigenständigkeit zu demonstrieren. Indem sie aber den schwangeren Körper zum Symbol künstlerischer Produktivität macht, bindet sie den selbstbewußt eingenommenen Status der Künstlerin und Kulturproduzentin zurück an das traditionelle weiblich markierte Zeichenrepertoire. Diese Sicht ist

aber nicht in erster Linie als ungelöster Widerspruch in der Selbstdefinition der Malerin zu verstehen, vielmehr hat sie im Hinblick auf die Künstlergemeinschaft eine wichtige Funktion. Trotz der Arbeit an der Auflösung der traditionellen Geschlechterbilder entsprach ein in den Stereotypen des Weiblichen vorgetragenem Selbstentwurf dem Gruppenkonsens. Er gewährleistete die Integration der Malerin in die Künstlergruppe und die damit verbundene Sicherheit.

1905 malte Heinrich Vogeler die Gruppenmitglieder auf der Terrasse des *Barkenhoffs* (Abb. 1). Ar-

chitektonische Elemente, blühende Pflanzen und Menschen bilden ein ausgewogenes Ensemble. Der Einklang wird durch die tektonische Bildstruktur erreicht, an der Raum und Figuren gleichermaßen ausgerichtet sind. Künstlerinnen und Künstler verharren still, in sich gekehrt und jeweils getrennt von den anderen. Hier durchdringen sich die Ikonographien des mauerumschlossenen Paradiesgartens und Arkadiens mit Familienbildern, auf denen musizierende Mitglieder die geforderte Harmonie demonstrieren. Was diese Bilder miteinander verbindet, ist ein häufig elegisch getöntes, aber versöhntes Miteinander von Frauen und Männern. Vogeler hebt diese Gemeinschaft durch die triptychonartige Komposition in eine gleichsam sakrale Sphäre. Indem die Männer musizieren und die Frauen lauschen und Martha Vogeler mit dem Hund der Treue zu ihren Füßen als *Wächterin des Hauses* fungiert, weist Vogeler ihnen die eingeübten Rollen zu, obwohl doch ihre Wünsche und ihre Imagination einer florierenden Gemeinschaft künstlerisch tätiger Frauen und Männer sie oftmals weit darüber hinaustrugen. ■

#### LITERATUR

- Ausstellungs-Katalog „Garten der Frauen“. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900–1914. Wuppertal 1997
- Ausstellungs-Katalog Otto Modersohn. Worpswede 1889–1907. Bremerhaven 1989
- Ausstellungs-Katalog Paula Modersohn-Becker in Bremen. Bremen 1997
- Ausstellungs-Katalog Heinrich Vogeler. Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente. Berlin 1983
- Boulboullé, Guido / Zeiss, Michael: Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes. Köln 1989
- Busch, Günther / von Reinken, Liselotte (Hg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt a.M. 1979
- Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Frankfurt a.M. 1993
- Sauer, Marina: Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff (1878–1954). Leben und Werk. Bremen 1986
- Schläffer, Hannelore: Ehen in Worpswede. Stuttgart 1994