

Doris Hansmann: Künstlerkolonie Worpswede, München, London, New York: Prestel 2011; 144 S., 105 farbige Abb., 40 SW-Abb.; ISBN 978-3-7913-4523-9; € 24,95

Die Künstlerkolonie Worpswede ist die bekannteste deutsche Künstlerkolonie und manche sprechen vor dem Hintergrund ihres über 120-jährigen Bestehens sogar vom „Mythos“ Worpswede. Obwohl die „Mythos“-These umstritten ist,¹ hat es das Künstlerdorf im niedersächsischen Teufelsmoor immerhin geschafft, die Kunstgeschichte bis heute zu interessieren. Das Leben und Werk von Paula Modersohn-Becker, der heute wohl berühmtesten Vertreterin der Worpsweder Kunst, hat entscheidend dazu beigetragen. Sie gilt als frühe Vertreterin der modernen Malerei in Deutschland. Von allen Künstlern der Gründergeneration der Kolonie erlangte ihr Oeuvre die größte Bekanntheit und trägt dazu bei, dass Worpswede heute noch ein klangvoller Name ist. Unter anderen deswegen ist das vormals wenig beachtete Moordorf zum „Weltendorf“ geworden, das Kunst- und Kulturtouristen von nah und fern anzieht.

2007 standen Worpswede und die Freie Hansestadt Bremen, die nur dreißig Kilometer entfernt liegt und in der Paula Becker aufwuchs, ganz im Zeichen der Feierlichkeiten des 100. Todesjahres der Malerin. Neben einer großen, national viel beachteten Retrospektive in der Kunsthalle Bremen und weiterer Ausstellungen und Veranstaltungen gab es eine Vielzahl von Publikationen, die natürlich auch die Künstlerkolonie und ihre Geschichte behandelten.² Einige Jahre davor richtete wiederum die Kunsthalle Bremen eine Ausstellung zum 100-jährigen Jubiläum von Rainer Maria Rilkes Monografie über Worpswede ein, ein Buch, in dem der spätere Ruhm des Dichters aufs engste mit der Worpsweder Malerei in Verbindung steht. Blickt man auf die zahlreiche Forschungs- und noch umfangreichere populärwissenschaftliche Literatur über die Künstlerkolonie, wird schnell deutlich, dass regelmäßig neue Publikationen erscheinen, deren Erkenntniswert jedoch von unterschiedlicher Qualität ist.

In Norddeutschland sowie in Bremen und Umgebung sind im 20. Jahrhundert eine Reihe von Kunstinstitutionen entstanden, die sich die Pflege, die Erforschung und Ausstellung der Worpsweder Kunst zur Aufgabe gemacht haben. Es wurde schon sehr früh eine solide Grundlage für die Erinnerung und Rezeption gelegt. Allein in Bremen kümmern sich heute vier Institutionen um den Nachlass von Modersohn-Becker.³ In der Sammlung der Kunsthalle Bremen hat die Malerei der ersten

1 In einer kleinen Streitschrift setzt sich der Publizist und Autor ARN STROHMEYER mit dem Mythos Worpswede auseinander: *Mythos Worpswede? Ein Künstlerdorf auf der Flucht vor seiner Geschichte*; Bremen 2009.

2 Siehe hier die Bibliografie in: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso, hg. v. ANNE BUSCHHOFF, WERNER HERZOGENRATH; Bremen 2007. – KAI ARTINGER: Paula Modersohn-Becker. Der andere Blick; Berlin 2009. – Weiter die Bibliografie in: Rilke – Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch, hg. v. WERNER HERZOGENRATH, ANDREAS KREUL; Bremen 2003.

3 Es handelt sich um das Paula Modersohn-Becker Museum, die Paula Modersohn-Becker Stiftung, die Kunsthalle und die Kunsthandlung Werner. Dazu auch KAI ARTINGER: *Wissenschaftliche Objektivität versus ökonomische Ratio? Biographische Wahrheit im Zeitalter von Museumsmanagements*, Beitrag zur Tagung „Die Biographie. Mode und Universalie?“ der Universität Basel

Worpsweder Künstlergeneration ihren festen Platz, weitere Museen, Stiftungen, Archive und Galerien in Worpswede betreiben ebenfalls die Pflege des künstlerischen Erbes. Einzelnen Malern wie Otto Modersohn, Heinrich Vogeler und Fritz Overbeck wurden eigene Museen eingerichtet. Ganz zu schweigen von dem niedersächsischen Landesmuseum und dem Historischen Museum in Hannover, die beide an den berühmten Kunstort innerhalb von Niedersachsens Landesgrenzen erinnern.

Ohne Zweifel ist das Künstlerdorf Worpswede sowohl für das Bundesland Niedersachsen als auch für die Hansestadt Bremen von kultureller und kulturpolitischer Bedeutung. Deshalb legte die niedersächsische Landesregierung im Sommer 2010 einen Masterplan zur Attraktivitätssteigerung Worpswedens vor, der die Investition von 9 Mio. Euro in die Museen und Kunsthäuser vorsieht. All das erklärt, warum Worpswede heute kunst- und kulturtouristisch bedeutsam ist. Daher gibt es einen Markt für kunsthistorische Literatur über Worpswede. In schöner Regelmäßigkeit erscheinen neue Bücher, obwohl man annehmen sollte, dass eigentlich alles gesagt und geschrieben worden ist. Und nun Doris Hansmanns Buch. Kann es Neues zum Thema beitragen oder reitet es nur weiter die Welle und frischt es den „Mythos“ auf?

Autorin und Verlag versprechen, es werde das „revolutionäre Konzept“ der ersten Künstlergeneration von 1889 bis 1907 anhand zentraler Themen dargestellt und dazu zwei bislang angeblich vernachlässigte Aspekte herausgearbeitet: die Kunst der Frauen in Worpswede und die Aktmalerei.⁴ Das klingt nach viel, bei genauerem Hinsehen verwundert aber vor allem, was nicht erzählt wird. Hansmanns Ansatz sorgt dafür, dass alles Problematische an der Geschichte Worpswedens herausgefiltert wird. Man könnte fast versucht sein zu glauben, Kunstgeschichtsliteratur stelle sich hier in den Dienst von positiven Kunst- und Kulturtourismus und spare daher alles Negative, Kritische und Anstößige aus. Im Falle Worpswedens bedeutet das aber, dass die Widersprüche eingeebnet und der ideen- und ideologiegeschichtliche Kontext, in denen die Entstehungsgeschichte auch gesehen werden muss, ausgeblendet wird. Das ist bedauerlich, weil dadurch, wie so oft in der Literatur zur Worpsweder Künstlerkolonie, ein unvollständiges Bild vermittelt wird.

Hansmanns Buch gliedert sich in sieben Kapitel, zwischen die „schlaglichtartig“, vier Kurzkapitel von jeweils zwei Seiten Länge eingefügt sind. Die Hauptkapitel behandeln die Ankunft der jungen Maler und (etwas später) der Malerinnen im

(unveröffentlicht). In dem Vortrag gehe ich auf die Institutionen ein, die das Werk Paula Modersohn-Beckers pflegen und auf die von ihnen betriebene Rezeption.

4 Andere Autorinnen wie RENATE BERGER setzten sich bereits früher intensiv mit der Ausbildung und der Situation der Malerinnen um 1900 auseinander und gingen dabei auch auf die Worpsweder Malerinnen ein, insbesondere Paula Becker: Paula Modersohn-Becker. Paris – Leben wie im Rausch; Bergisch-Gladbach 2007. – DIES.: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte; Köln 1982. Der Ausstellungskatalog zur Bremer Modersohn-Becker-Retrospektive 2007 geht ebenfalls auf diesen Aspekt ausführlich ein: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso, hg. v. ANNE BUSCHHOFF, WERNER HERZOGENRATH; Bremen 2007. Was den Akt in Worpswede anbelangt, so legte HANSMANN dazu ihre Thesen bereits in der 2000 publizierten Dissertation vor: Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker; Dissertation a. d. Universität Köln 1994; Weimar 2000.

Moor, die Darstellung des Dorfes, die Entdeckung der norddeutschen Moorlandschaft sowie die Lebensbedingungen der einheimischen Bevölkerung und das Menschenbild, das die Künstler von ihr entwarfen. Am Ende des Buches widmet sich Hansmann jeweils in einem Kapitel Heinrich Vogelers Jugendstilwerken und dem Akt in der Worpsweder Malerei. In den „Schlaglichtern“ bespricht sie die in Worpswede geschlossenen Künstlerlehren, Rilkes Worpswede-Monografie, die Radierkunst der Künstler und Vogelers Kunstgewerbe und Architektur. Abgeschlossen wird das Buch durch elf Kurzbiografien und eine Bibliografie.

Sieht man einmal von den beiden letzten Kapiteln ab, orientiert sich Hansmann an den in der Worpswede-Literatur üblichen Eckpunkten. Sie schildert die wesentlichen Etappen der Künstlerkolonie von ihren Anfängen über ihren Durchbruch auf der Ausstellung im Münchner Glaspalast 1895 bis zum Auseinanderbrechen der Gruppe in den Folgejahren. Sie stellt sachkundig die Hauptmotive dar, die zum „Markenzeichen“ der Worpsweder Malerei wurden und zu denen vor allem die Landschaftsbilder und die Darstellungen der einheimischen Bevölkerung wurden.

Ihre Darstellung wird von der Auffassung getragen, die jungen Maler der ersten Künstlergeneration hätten sich vom akademischen Betrieb und der vorherrschenden Salonmalerei abgewandt und durch den Rückzug ins Moor einen neuen künstlerischen Weg beschritten, der sie in die Spur der Freiluftmalerei und, im Falle Moder- sohn-Beckers, in die Spur der Moderne setzte. An diesem Punkt wird der „Mythos Worpswede“ berührt, wonach Worpswede nicht nur ein Dorf ist, „sondern [...] eine Künstlerkolonie, der eine ganz bestimmte Idee zugrunde liegt, die man überall in der Welt mit dem Namen Worpswede verbindet“.⁵ Die „mythische“ Idee hätte sich aus den Wünschen gespeist, eine Einheit von Mensch und Natur zu erreichen und diesen Traum in einem der Zivilisation noch weitgehend entrückten Landstrich zu leben. Die Maler suchten den unverfälschten Natureindruck und den künstlerischen Ausdruck eines direkten „umfassenden Naturerlebnisses“. Hierin läge ihre „Modernität“.

Eine weitere Rolle in der Kunstvorstellung der Worpsweder spielten die Ideen der Heimatsehnsucht, der Ursprünglichkeit der bäuerlichen Gesellschaft, die Idee der „Echtheit“, „Wahrhaftigkeit“ und „Einfachheit“ der Kunst. Dieses Ideenkonglomerat war nicht neu, es hatte im kulturpessimistischen Denken der Zeit seinen festen Platz und ist daher nicht zufällig von völkischen Motiven durchsetzt. Der Natur- und Kunstbegriff der Worpsweder war besonders beeinflusst von einem der meist gelesenen Ideologen und völkischen Denker seiner Zeit: Julius Langbehn. Dessen Bestseller „Rembrandt als Erzieher“ (1890) verlieh der neuromantischen Protesthaltung der Jugend zu Beginn der 1890er Jahre Ausdruck und wurde von den jungen Worpsweder Malern begeistert gelesen. Der selbsternannte Entdecker des Künstlerdorfes, Fritz Mackensen, drückte es später so aus: „Langbehns Buch ‚Rembrandt als Erzieher‘ haben wir sozusagen verschlungen. Wir lebten in dem Gedanken, dass Rembrandt auf derselben geographischen Linie geboren ist und gelebt hat, auf der Worpswede liegt.“ Man muss davon ausgehen, dass ein Ausgangspunkt der Worpsweder Kunst in der

5 STROHMEYER (wie Anm. 1), S. 6.

engen Verbindung zum „niederdeutschen“ Heimatgedanken lag. Eben diese Nähe zur niedersächsischen Heimatkunst- und Heimatschutzbewegung, in der einige Maler der Gruppe engagiert waren, ermöglichte später die Verbindung zu den Nationalsozialisten. Es kann nicht verwundern, dass sich Fritz Mackensen, der Protagonist der ersten Stunde, im „Dritten Reich“ bemühte, mit den Nationalsozialisten Worpsswede zum „Niederdeutschen Kunstzentrum“ auszubauen.

Bemerkenswert an Hansmanns Buch ist, dass dieses Kapitel der Geschichte nicht erzählt wird. Der Name Langbehn wird nicht ein einziges Mal genannt, die Bedeutung der Heimatkunst- und Heimatschutzbewegung nur bei der Betrachtung von Mackensens Bauerndarstellungen ganz am Rande gestreift. Das Problem, inwieweit die Worpssweder Landschaftsmalerei im Kontext der Heimatkunst gesehen werden kann/muss, stellt sich für die Autorin nicht. Es scheint für sie nicht zu existieren. Stattdessen erweckt auch sie mit ihrer Erzählung wieder den Eindruck, die Ideen und das Kunstkonzept der Worpssweder Maler wäre voraussetzungslos und ideologiefrei gewesen.

Hansmann bleibt in ihren Aussagen manchmal merkwürdig allgemein, geradezu betont „neutral“, was sich z. B. in den Kapitelüberschriften niederschlägt. Dort ist von der „Entdeckung der Landschaft“ die Rede, obwohl den Worpsswedern gerade die „niederdeutsche“ bzw. „nordische“ Landschaft am Herzen lag, eben das gelobte „Rembrandt-Land“ mit seinen „nordischen Farben“ und seinem „nordischen Licht“. Hansmann schreibt vom „Menschenbild“, ohne darauf hinzuweisen, dass z. B. das Menschenbild in Mackensens preisgekrönter Genremalerei, insbesondere in seinem Hauptwerk „Gottesdienst im Moor“, Tendenzen einer authentischen „Rasse-Darstellung“ aufweist. In Otto Modersohns Kunstideal, das sein „Menschenbild“ durchtränkte, flossen Langbehns Ansichten zur Kunst ein, so dass man bei ihm von einem Langbehnschen Kunstideal sprechen kann. Über all das erfährt man von Hansmann nichts. Nicht einmal in der Bibliografie nennt sie jene Forschungsliteratur, die sich im vergangenen Jahrzehnt intensiv mit diesen Aspekten beschäftigte.⁶ Indem sie diesen problematischen Komplex abspaltet, gelangt sie zu undifferenzierten Aussagen wie diejenige, dass Mackensen „ein von den Nationalsozialisten protegierter Künstler“ gewesen wäre. Was bedeutet hier „protegirt“? Das klingt nach verführtem Opfer und nicht nach Täter, aber gerade im Falle Mackensen muss man für die Zeit nach 1918 von einem überzeugten und politisch aktiven Gegner der Weimarer Republik

6 ARN STROHMEYER, KAI ARTINGER, FERDINAND KROGMANN: *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpssweder Kunst und der Nationalsozialismus*; Weimar 2000. – KAI ARTINGER: *Paula Modersohn-Becker. Der andere Blick*; Berlin 2009. – DERS.: *Worpssweder Kunst im Zeichen des Niederdeutsch-Mythos. Die erste Generation der Worpssweder Maler, ihr Verhältnis zu August Julius Langbehn und zur niedersächsischen Heimatbewegung*. In: Symposiumsband „100 Jahre Vereinigung Quickborn. 30 Jahre niederdeutsches Institut“; Leer 2007, S. 77–95. – DERS.: *Die „Volksseele“ vor dem Verschwinden bewahren. Die Worpssweder Künstlerkolonie und die niedersächsische Heimatbewegung um 1900*. In: *Jahrbuch des Vereins für Niedersächsisches Volkstum e. V., Bremer Heimatbund, Mitteilungen*, 77. (2003–2004), Heft 142, S. 10–36. – DERS.: *„Wunderbares Kunstideal, entstanden in der Zeit Rembrandt als Erzieher“*. Die alten Worpssweder und die völkische Ideologie Julius Langbehns. In: *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen* 32 (2000), S.129–140.

ausgehen, der dann 1933 aktiv für die Ziele der Faschisten eintrat und selbst für sie Kunst- und Kulturpolitik machte.⁷ Mackensen wurde nicht „protegiert“, sein Jahrzehnte vorher erworbenes ideologisches Rüstzeug und seine Kunst prädestinierten ihn für die Rolle, die das NS-Regime in Bremen ihm in der Konstitutionsphase des „Dritten Reiches“ zugedachte. Auch die Ehrungen Otto Modersohns durch die Nationalsozialisten sind Hansmann keine Erwähnung wert, obwohl auch dieser, im Vergleich zu Mackensen introvertierte, Künstler durchaus die Nähe zu den nationalsozialistischen Machthabern nicht scheute.

Man kann sich nach der Lektüre von Hansmanns Buch wirklich fragen, welchen Sinn heute noch Worpsswede-Bücher haben, die die Rezeptionsgeschichte der ersten Künstlergeneration im „Dritten Reich“ ausklammern – und warum das geschieht. Denn wenn man den ideen- und ideologiegeschichtlichen Kontext der Entstehungsgeschichte kennt, stellen sich zwangsläufig Fragen bezüglich der Stellung und Bedeutung Worpsswedens im Nationalsozialismus. Dann entdeckt man eine Kontinuität kulturpessimistischer und völkischer Ideen von der Gründung der Kolonie bis zu ihrer Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten. Jahrzehntelang wurde dieses Thema weitgehend tabuisiert, aber heute sollte eigentlich die Zeit vorbei sein, wo Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker einen Beitrag dazu leisten, diese Haltung weiterhin zu kultivieren. Hansmann hätte ihrer Leserschaft die Chance geben sollen, sich selbst ein Urteil zu bilden über Deutschlands bekannteste Künstlerkolonie. Das setzt jedoch voraus, *alle*, auch die kritischen und unbequemen Wahrheiten zu erzählen.

Die Kurzbiografien fallen vielleicht deshalb inkonsequent an manchen Stellen aus, weil auch in ihnen bemerkenswerte Details nicht vorkommen. So erfährt man etwa von der Geburt von Otto Modersohns Tochter Elsbeth (aus der ersten Ehe), die Paula Modersohn-Becker mehrfach malen sollte, die Geburt von Fritz Mackensens geistig behinderter Tochter – die er ebenfalls malte – wird aber nicht genannt. Doch gerade das Schicksal dieses Mädchens ist der Erinnerung wert und die Beschäftigung mit ihm führt in ein ganz anderes, abgründiges „Menschenbild“, das in Worpsswede auch anzutreffen war.⁸

Ein Gewinn des Buches ist es sicher, dass nun das Werk der Künstlerinnen stärker in den Blickpunkt gerückt wird, als das bisher der Fall war. Auch dass dem Akt als Thema der Worpssweder Malerei eine größere Bedeutung beigemessen wird. Allerdings sind die Ausführungen in Hansmanns Dissertation dazu pointierter und tiefgehender, was auch daran liegen mag, dass sie dort den kulturhistorischen Hintergrund ausführlicher darstellt. Zweifellos haben die Worpssweder ästhetisch ansprechende Kunstwerke geschaffen und die Auswahl der teilweise ganzseitig abge-

7 KAI ARTINGER, Überzeugungstäter und unbelehrbar: Fritz Mackensen, Gründungsrektor der Nordischen Kunsthochschule Bremen, Vortrag auf dem Symposium „Aus dem Urgrund deutsch-nordischen Volkstums“. Zur Geschichte der Nordischen Kunsthochschule und der Nordischen Musikschule, den Vorgängerinstitutionen der Hochschule für Künste im Nationalsozialismus“; Bremen 2011 (unveröffentlicht).

8 Mit der Geschichte von Fritz Mackensen und seiner Tochter und dem Kapitel der Zwangssterilisationen in Bremen im „Dritten Reich“ beschäftigt sich der Kriminalroman „Tod in Worpsswede“ von Kai Artinger; Weimar 2003.

bildeten Gemälde macht das Buch zu einem ansprechenden und schön bebilderten Band. Überdies ist es Hansmann gelungen, einige wenig bekannte Bilder und Bildzeugnisse aufzunehmen, so dass hier Entdeckungen gemacht werden können.

KAI ARTINGER
Berlin

Boris Roman Gibhardt: Das Auge der Sprache. Ornament und Lineatur bei Marcel Proust; Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2011 (Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre Allemand d'Histoire de l'Art: Passagen / Passages; 40). 370 S., 6 farbige, 2 SW-Abb.; ISBN 978-3-422-07065-3; € 38,00

„Das Schreiben der Wahrnehmung ist eine Figur der Unabschließbarkeit wie die Wahrnehmung selbst.“ Dieser Satz, mit dem das zu besprechende Buch anhebt (S. 5), ist eine Erkenntnis der in ihm enthaltenen Gedanken und macht Sinn beim Schreiben. Im Jahr 2009 als Dissertation, von Gert Mattenklott betreut, mit Werner Busch als Zweitgutachter, an der Freien Universität Berlin angenommen, möchte die literaturwissenschaftliche Abhandlung auch als „kunsthistorische Studie“ gelesen werden (so Andreas Beyer, der Herausgeber der Reihe im Vorwort S. IX). Das erste Kapitel ist „Prousts Poetik der Bildlichkeit“ (S. 5) gewidmet. Der Verfasser verfügt über ein tadelloses Repertoire. Und er beruft sich nicht auf die Unabschließbarkeit jeden Diskurses, der auf anderen Texten und den Texten Anderer gründet und zu weiteren Texten führen soll, sondern postuliert – wie bereits mit jenem ersten Satz – eine Figur, die der Unabschließbarkeit in der Vorstellung gerecht wird, wobei Figur eine definierte, noch so verschwommen wahre, vermeintliche oder künstlerische Wirklichkeit erwarten lässt.

Wird Geschriebenes a priori zum imaginativen Spiegel dessen, wovon es handelt, gegebenenfalls desjenigen, der schreibt, so wird im vorliegenden Buch ein konstruktiver Weg eingeschlagen, um einen hohen Anspruch, die gereifte und reichhaltige, hier nur partiell zu bezeichnende Argumentation, Zweckbestimmtheit der Dissertation und (der Zeitgeist schimmert gebändigt hindurch) die Deutung ausgewählter Materialität in der Moderne nach 1900 zu vereinen – eine Archäologie der Kunstgeschichte und Phänomenologie. Im „Prozess sprachlicher Entfaltung“ wandle sich „der subjektive Wahrnehmungseindruck“, bleibe jedoch ursächlich (wobei Ursache und Wirkung nicht vertauscht werden sollten): Noch als „höchste Differenz“ sei „Ähnlichkeit“ erfahrbar (S. 271), Marcel Prousts „miracle d'une analogie“, ein kostbarer Moment der Balance (S. 79). Dagegen hatte Gottfried Boehm gerade im „Kontrast“ als „Schärfentiefe“ das Ziel der Ekphrasis gesehen (S. 34 in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, herausgegeben von demselben und Helmut Pfotenhauer, München 1995).

Zeit trennt und vereint. „Erinnerung“ in Prosa und Bildern (auch imaginären, wie denjenigen Elstirs) führt Boris Roman Gibhardt über das Ornament – ein Balkongitter, eine Volute bei Marcel Proust – bis zur Erkenntnis von Erinnerung als unsichtbarer Form, die gegen Ende des episch angelegten Buches (Odysseus, Aeneas und