

nahmefähigen internationalen Markt rechnen konnte. Galt der Manierismus-Forschung der 1960er Jahre diese Richtung als Ausdruck gesellschaftlicher und geistiger Krise, in der die „Welt als Labyrinth“ erschien, so vermittelt die Ausstellung „Welt im Umbruch“ eher das Bild der Kontinuitätsbrücken und der Krisenschärfung in einer bürgerschaftlich geschlossenen, von den Reichsmonarchen letztlich wohlwollend behandelten Stadtgesellschaft. B. Bushart meint schließlich, als Leiter der Deutschen Barockgalerie, doch zufrieden: „Die im 16. Jahrhundert gesetzten hohen Qualitätsmaßstäbe in, für und aus Augsburg sicherten der Stadt nicht nur eine Überlebenschance, sondern ermöglichten es ihr, im Barock noch einmal im Wettbewerb mit den europäischen Zentren der Kunst ehrenvoll zu bestehen“.

Wolfgang Zorn

WORPSWEDE — EINE DEUTSCHE KÜNSTLERKOLONIE UM 1900

Zur Ausstellung der Bremer Kunsthalle, 1. Juni — 31. August 1980

Fast ein Jahrhundert ist Worpswede Künstlerort, und es bewahrt eine zwar letztlich erklärbare, doch immer wieder überraschende Anziehungskraft, die sich in den wechselnden Phasen der Kunstrezeption und durch manch andere regional- und umweltbedingte Umstände erneuert. Die Gründe dafür liegen schon im Ansatz: Worpswede ist ein Begriff für den Ausbruch aus der Gebundenheit, aus der Enge der akademischen Malschulen — besonders von Düsseldorf und München —, für die Verbindung von bodenständiger Kunst mit dem Heimatgedanken und den Impulsen der Freilichtmalerei, und dies in den verschiedensten, auch ideologisch unterschiedlichsten Spielarten.

Verstärkte Beachtung fand der Ort und die Kunst der einst mit ihm biographisch verbundenen Künstler aufgrund der nostalgischen Strömungen der jüngsten Vergangenheit mit ihrem Verlangen nach Rückkehr zur Natur und auch durch das soziale Engagement im letzten Jahrzehnt. Mit Heinrich Vogelers 100. Geburtstag 1972 setzte eine Welle des Neuinteresses für Worpswede ein. Die Worpsweder Kunsthalle und das Haus im Schluh boten damals eine Retrospektive, auch die Akademie der Künste und die Staatlichen Museen der DDR zeigten umfangreiche Ausstellungen und die Worpsweder Kunsthalle noch einmal eine solche 1973. 1979 folgte in der Worpsweder Kunsthalle eine ausgewogene, fast alle Künstler (wenn auch nur mit je einem Beispiel) berücksichtigende Ausstellung „90 Jahre Worpswede“. Die Bremer Kunsthalle hielt sich in dieser Folge von retrospektiven Würdigungen zurück; selbst ihr sehr wesentlicher Bestand an Werken von Worpsweder Künstlern, denen an sich ständig ein besonderer Raum gewidmet war, wurde lange Zeit nicht gezeigt, weil man den Platz für Sonderausstellungen benötigte.

In diesem Sommer nun zeigte sie vom 1. Juni bis 31. August unter dem Thema „Worpswede — eine deutsche Künstlerkolonie um 1900“ mit 150 Werken aus Eigenbesitz eine großangelegte Ausstellung, die sich hoher Besucherzahl erfreute. Sie setzte damit ihre Reihe thematischer Ausstellungen fort, die sie seit 1973 regelmä-

Big mit bemerkenswertem Aufwand (und auch viel Geschick) in der didaktischen und dokumentarischen Präsentation unter den Aspekten „Aufarbeitung“ und „Richtigstellung“ realisiert hat. Speziell knüpfte sie an die Ausstellungen „Paula Modersohn-Becker“ 1976 und „Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon“ 1977/78 an, ohne allerdings — und man möchte fast sagen trotz des Platzvorteils — den bei den bisherigen Veranstaltungen fast zur Regel gewordenen Rang zu erreichen. Die Konzeption wirkte zwiespältig. Das hängt einerseits mit den Besonderheiten des verfügbaren Materials und mit dem bei der Auswahl angestrebten Qualitätsniveau zusammen, andererseits mit der vom Thema bestimmten Aufgabenstellung, d. h. dem Versuch, das Phänomen Worpswede aus wohlwollenden Argumenten zu interpretieren.

Der reiche Bestand der Bremer Kunsthalle erlaubt es gerade für Worpswede, Zusammenhänge, auch zwischen den endgültigen Werken und den Vorstudien darzustellen; doch geschah dies in der Ausstellung nur anhand einzelner charakteristischer Beispiele. Die Ur-Worpsweder, Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Carl Vinnen und Heinrich Vogeler, traten deutlich hervor, wobei Otto Modersohn sich als starker Mittelpunkt erwies. Auch die zweite Worpsweder Generation, zu der neben Walter Bertelsmann und Karl Krummacher Paula Modersohn-Becker gehört, wurde in ihrer Bedeutung herausgestellt. Besonders eindrucksvoll präsentierte sich die bis dahin fast in Vergessenheit geratene Grafik dieser ausgesprochenen Maler, deren Werke immer den Hang zum Dunklen verraten: Hans am Ende, der erste Grafiker unter den Worpswedern, Fritz Mackensen, dessen Blätter einen besonders weichen Stil zeigen, Fritz Overbeck, der auch auf der Druckplatte betont malerisch arbeitet, und Heinrich Vogeler, in dessen Grafik immer das Biographische und Literarische eine besondere Rolle spielt.

Herausgehoben wird — was vor allem gegen 1900 Bedeutsamkeit erlangt — der Altarcharakter Worpsweder Hauptwerke, z. B. von Mackensens „Der Säugling“ (genannt „Madonna im Moor“ von 1892), von Vinnens Birkengruppe „Ruhe“ von 1893 und von Vogelers (an Rosenhag-Madonnen angelehntem) Bild „Erster Sommer“ von 1902. Dagegen wird nicht belegt, daß kurz nach 1900 schon eine zweite Phase, eigentlich auch schon eine rückläufige Entwicklung, sicher aber ein Wandel in Worpswede einsetzt. Nicht nur in diesem Zusammenhang vermißte man manches wichtige Werk aus dem Besitz der Bremer Kunsthalle. Gehören nicht eigentlich auch die Selbstbildnisse, Porträts, Akte und Stilleben von Paula Modersohn-Becker zu Worpswede um 1900?

Die Schwächen lagen gerade dort, wo sonst die Bremer Kunsthalle Stärke zeigte, nämlich in den Gegenüberstellungen. Neue Aspekte zur Rezeption finden sich immerhin im Katalog, der viel informativen Text in allerdings nicht sehr systematischer Folge enthält. Die Abteilung „Bildvergleich“ mißglückte vollständig. Zum Thema „Abendstimmung“ wurden ein unvollendet gebliebenes Bild von Paula Modersohn-Becker von 1900 einem 1942 gemalten späten Werk von Otto Modersohn gegenübergestellt und zum Sujet „Sandgrube“ eine ebenfalls unfertige Arbeit

von Paula Modersohn-Becker von 1894 einer in genialer Dürftigkeit vorliegenden Arbeit Carl Vinnens aus der Zeit um 1896; nur sehr bedingt vergleichbar blieben auch die Bilder der — so oft dargestellten — Worpsweder Kirche von Paula Modersohn-Becker (1900, unvollendet) und von Otto Modersohn (um 1903).

Einen informativen Schwerpunkt bot die Ausstellung für das Gebiet der Fotografie und für die wieder sehr aktuell gewordene Bestimmung des Verhältnisses von Fotografie und bildender Kunst. Als Fotografen können dabei Carl Eed und Rudolf Stickelmann als wichtige Neuentdeckung gelten, zumal wegen ihrer engen Verbindung zu Heinrich Vogeler und durch einige psychologisch höchst aufschlußreiche Fotos aus dem Vogeler-Kreis. Es folgten die klassisch-grafisch stilisierten Aufnahmen von Hans Saebens, dem Exponenten der Worpsweder Fotografie der 20er und 30er Jahre, der die Landarbeit idealisierte und dessen Arbeiten das Flachland als fotogen erwiesen. Mit der Schönwetterfotografie in Farbe von Hed Saebens-Wiesner wurde die Entwicklung bis in die Gegenwart, also weit über die von der Ausstellung anvisierte Zeit „um 1900“, verfolgt.

In der Aufarbeitung des Materials ging die Ausstellung über den bisherigen Stand hinaus. Im Katalog geschieht dies u. a. in einem sehr wichtigen Punkt: Es wird belegt, daß die frühe Reaktion auf die Worpsweder gar nicht so ablehnend war, wie die Legende es gern will.

Worpswede um 1900 ist indes nicht nur die Malerei der Ur-Worpsweder. Es hatte auch eine Dimension des Kunsthandwerks und propagierte — wie schon der frühe Jugendstil — die Verbindung von Kunst und Alltag. Heinrich Vogeler entwarf Bahnhöfe und komplette Interieurs. Die von ihm mit Bleistift, Feder, farbiger Kreide und Aquarell ausgeführten und mit handschriftlichen Zusätzen versehenen Entwürfe für die Güldenkammer des Bremer Rathauses (der Auftrag erging 1903) belegten diese Durchdringung der Bereiche eindrucksvoll.

Worpswede um 1900 war aber auch ein literarisches Zentrum: durch Carl Hauptmann, dessen Schlüsselroman „Einhart der Lächler“ 1901 erschien, durch Rainer Maria Rilke und Rudolf Alexander Schröder. Aufgrund seiner Lage als Künstlerort vor den Toren der Hansestadt zeigte Worpswede andererseits schon um 1900 Ansätze des Fremdenverkehrs und nahm im Verlauf der zunehmenden Verbreitung seines Images eine Schlüsselstellung in der frühen Entwicklung der Bild- und Künstlerpostkarte ein. Gleichzeitig war Worpswede ein Ort der Malerschulen, die nachhaltige Impulse gaben (z. B. durch Georg Tappert, der 1906-10 in Worpswede war) und bezeichnenderweise auch für „Malmädchen“ eingerichtet wurden.

Von diesen Erscheinungen nimmt die Bremer Ausstellung in ihrer Konzentration auf die Schwerpunkte und in zu starker Beschränkung auf den Eigenbesitz der Bremer Kunsthalle keine Notiz. Fazit: im Ganzen vorzügliche Beispiele aus der Geschichte des Künstlerortes, der aber auch noch ganz andere Aspekte hat.

Karl Veit Riedel