

***Ästhetische Erfahrung im Teufelsmoor?  
Künstlerische Lebensformen um 1900:  
Der Worpsweder Kreis***

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)

vorgelegt von  
Janina Kringe

betreut von Prof. Dr. Hermann Korte

Universität Siegen  
Fakultät I: Philosophische Fakultät  
Germanistik/Literaturwissenschaft

eingereicht am 11. April 2012

Gutachter der Dissertation:  
Prof. Dr. Hermann Korte  
Prof. Dr. Peter Gendolla

Datum der mündlichen Prüfung:  
10. Juli 2012

gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier

## **Vorwort**

Viele Menschen haben mich während der Arbeit an der Dissertation begleitet.

Mein Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Hermann Korte, der meine Arbeit von Beginn an mit wertvollen Anregungen und motivierendem Zuspruch betreut und mich während des Entstehungsprozesses auf vielfältige Weise unterstützt hat. Der Anstoß zur Beschäftigung mit dieser Thematik ist maßgeblich auf ihn zurückzuführen. Ebenfalls möchte ich Prof. Dr. Peter Gendolla danken, der freundlicherweise die Aufgabe der Zweitbegutachtung übernommen hat. Darüber hinaus danke ich Dr. Hans-Joachim Jakob für seine hilfreichen Ratschläge, vor allem im Hinblick auf bibliographische Fragen. Ihm und den Teilnehmern des Oberseminars Korte verdanke ich zahlreiche Anregungen und Gespräche.

Daneben möchte ich Bastian Dewenter und Christiane Siebel danken, die mir bei der Überarbeitung der Dissertation zur Seite gestanden haben. Josef Gräbener danke ich für die Endkorrektur der Arbeit und den intensiven Austausch.

Ein herzlicher Dank gilt außerdem allen Interviewpartnern, die meine Arbeit unterstützt haben: in Interviews und persönlichen Gesprächen sowie durch die Bereitstellung von (teilweise unveröffentlichten) Quellen. Vor allem durch ihre Hilfe konnte der Worpsweder Kreis erstmals umfassend dargestellt und analysiert werden.

Durch ein Promotionsstipendium für weibliche Studierende an der Universität Siegen war es mir möglich, konzentriert an meinem Forschungsprojekt zu arbeiten. Dafür meinen herzlichen Dank.

Schließlich möchte ich den Menschen danken, ohne deren Unterstützung ich dieses Vorhaben womöglich niemals in Angriff genommen hätte. Ich danke meinen Freunden, die mir gegenüber in den letzten Monaten viel Verständnis und Geduld aufgebracht haben. Vor allem aber danke ich meiner Familie: meinen Eltern Petra und Ulrich Kringe, die meine musische Ader von Kindesbeinen an gefördert haben und mich immer wieder ermutigt haben, meinen Weg zu gehen, meinem Bruder Lukas Henner Kringe danke ich für unzählige Gespräche und meiner Oma Margarethe Otto für die gemeinsame Worpswede-Erfahrung.

Ein besonderer Dank gilt meinem Freund Christoph Schneider, der mir die Ruhe und den Raum gegeben hat, mich eingehend mit diesem Thema zu beschäftigen. Ohne sein Verständnis, seine steten Ermutigungen und seine liebevolle Unterstützung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Wiesbaden, den 11. April 2012

Janina Kringe

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	<b>6</b>
1.1. Der Worpsweder Kreis: Ein Desiderat der Forschung?	6
1.2. Zum Forschungsstand	12
1.3. Die Quellenlage	19
1.4. Methodische Überlegungen	24
1.5. Zielsetzung der Arbeit	27
<b>2. Kunst und Leben um 1900</b>	<b>30</b>
2.1. Die kulturelle Moderne	30
2.1.1. Zivilisatorische und ästhetische Moderne	30
2.1.2. Fin de Siècle, Décadence und Ästhetizismus	36
2.2. Ein epochemachender Begriff: ‚Leben‘ und die Lebensphilosophie um 1900	45
2.3. Nietzsches Konzeptionen ästhetischer Lebensformen	49
2.3.1. Nietzsches Kunst- und Kulturbegriff	50
2.3.1.1. Die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen	50
2.3.1.2. ‚Gegen die Kunst der Kunstwerke‘ und für die Kunst des Lebens	54
2.3.2. Nietzsches Lebensbegriff	56
2.3.2.1. Das Dasein als ästhetisches Phänomen	56
2.3.2.2. ‚amor fati‘ – oder: Die Liebe zum Schicksal	59
2.4. Alternative Lebensformen und Künstlergruppen um 1900	61
2.4.1. Die Lebensreform	61
2.4.1.1. Leitmotive, Maßstäbe und Ziele der Lebensreform	61
2.4.1.2. Konzepte der Lebensreform um 1900	66
2.4.2. Literarische Freundeskreise und Gruppierungen	88
2.4.3. Die Entstehung von Künstlerkolonien	112
2.4.4. Die Worpsweder Künstlerkolonie	116

<b>3. Der Worpsweder Kreis</b>	<b>120</b>
3.1. Von der Künstlervereinigung Worpswede zum Worpsweder Kreis	120
3.2. Binnenstruktur und Selbstverständnis	126
3.2.1. Bildende Künstler und Literaten unter sich	126
3.2.2. „Wir nennen uns: die Familie“ – Wahlverwandtschaft und Künstlerehen	132
3.2.3. Bürgerlichkeit und Biedermeier	140
3.2.3.1. (Bildungs-)bürgerliche Herkunft	140
3.2.3.2. Rückzug ins häusliche Idyll	146
3.2.3.3. Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt	148
3.2.4. Exklusivitätsmerkmale	153
3.2.4.1. „Von der Gefahr, die unserem Kreis mit jeder Erweiterung erwächst“	153
3.2.4.2. Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoff: Martha Vogeler	156
3.2.4.3. Abgrenzung von Künstlergruppen der Bohème	165
3.2.5. „Werdende“	171
3.3. Worpsweder Kultursonntage	176
3.3.1. Vogelers Barkenhoff als Treffpunkt der „Familie“	176
3.3.2. Lyrik, Prosa und Drama – Lesungen von Rilke und Hauptmann	182
3.3.3. Musik im „weißen Saal“	189
3.3.4. Intellektueller Austausch im Worpsweder Kreis	195
3.4. Außenwirkung – in und außerhalb von Worpswede	200
3.4.1. Differenzen mit anderen Worpsweder Künstlerpaaren	200
3.4.2. Die Duellforderung – Ausbruch aus dem bürgerlichen Wertekanon?	205
3.4.3. Vogelers Selbststilisierung – ein Marketingkonzept?	208

<b>4. Ästhetische Erfahrung als „Schwellenerfahrung“?</b>	<b>213</b>
4.1. Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis	214
4.1.1. Naturerfahrung	217
4.1.2. Musik und Literatur	225
4.1.3. Stilisierung und Ästhetisierung	231
4.1.4. Künstlerischer Austausch und prägende Begegnungen	234
4.1.5. Repräsentation	239
4.2. „Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.“ – Ein „sich Verwandelnder“ unter Künstlern	243
4.2.1. Rilkes Tagebücher: Bericht, Poesie und Reflexion	244
4.2.1.1. „Ein Land für Lehrjahre“	244
4.2.1.2. Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“	250
4.2.1.3. Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter“	263
4.2.2. Künstlerische Transformationen	271
4.2.2.1. Monographie <i>Worpswede</i>	271
4.2.2.2. „Nahmst dich heraus aus deinen Kleidern“ – <i>Requiem für eine Freundin</i>	296
<b>5. Schlussüberlegungen: Positionierung des Worpsweder Kreises im Kontext alternativer Lebensformen und Künstlergruppen um 1900</b>	<b>316</b>
<b>6. Literaturverzeichnis</b>	<b>339</b>
6.1. Siglenverzeichnis	339
6.2. Quellen	339
6.2.1. Unveröffentlichte Quellen	339
6.2.1.1. Archivmaterial	339
6.2.1.2. Interviews	340
6.2.2. Gedruckte Quellen	340
6.2.2.1. Primärliteratur	340
6.2.2.2. Sekundärliteratur	344
6.2.3. Audio- und Videodokumente	357

<b>7. Anhang</b>	<b>358</b>
7.1. Leitfäden für die Durchführung der Interviews	358
7.1.1. Leitfaden für die erste Interviewrunde im Januar 2011	358
7.1.2. Leitfaden für die zweite Interviewrunde im März 2011	360
7.2. Transkriptionen der Interviews	362
7.2.1. Interview mit Berit Müller am 10. Januar 2011 in Worpswede	362
7.2.2. Interview mit Daniela Platz am 10. Januar 2011 in Worpswede	377
7.2.3. Interview mit Antje Modersohn-Noeres und Rainer Noeres am 11. Januar 2011 in Fischerhude	397
7.2.4. Interview mit Dr. Katja Pourshirazi am 23. März 2011 in Bremen	419
7.2.5. Interview mit Dr. Frank Laukötter am 23. März 2011 in Bremen	439
7.2.6. Interview mit Beate C. Arnold am 24. März 2011 in Worpswede	457

# 1. Einleitung

## 1.1. Der *Worpsweder Kreis*: Ein Desiderat der Forschung?

Im Spätsommer des Jahres 1900 versammelt sich sonntäglich eine kleine Gruppe von Malern und Literaten in einer Jugendstilvilla, die etwas außerhalb des Worpsweder<sup>1</sup> Ortskerns gelegen ist. Man trägt vornehme Kleidung, setzt sich zu romantischer Hausmusik im „weißen Saal“ des Barkenhoffs zusammen, liest sich Gedichte und Prosatexte vor und diskutiert ästhetische Fragen. Es handelt sich um den *Worpsweder Kreis*, zu dessen Kern der Jugendstil-künstler Heinrich Vogeler und seine Verlobte Martha Schröder, der Landschaftsmaler Otto Modersohn und die Malerin Paula Becker sowie der Dichter Rainer Maria Rilke und die Bildhauerin Clara Westhoff gehören; auch der Schriftsteller Carl Hauptmann und Paulas Schwester Milly Becker sind für einige Zeit Teil der sonntäglichen Zusammenkünfte.

Nach einem überaus anregenden Spätsommer und Herbst mit zahlreichen Treffen, Ausflügen und Ausstellungsbesuchen feiert man gemeinsam Weihnachten, schon im Frühling des nächsten Jahres heiraten die drei befreundeten Paare. Die Worpsweder Künstlerhochzeiten<sup>2</sup> stellen gleichzeitig den Höhepunkt und das Ende des Worpsweder Kreises dar: Zwar gipfelt in den Eheschließungen die familiäre Ausrichtung des Kreises, gleichzeitig ist jedoch zu beobachten, dass sich einzelne Paare immer mehr ins eigene Familienleben zurückziehen, was zu Differenzen und Missverständnissen und letztlich zu einem langsamen Auseinanderleben der Künstlerfreunde führt. Während das Ehepaar Rilke schon 1902 wegen einer finanziellen Notlage seinen Hausstand auflösen muss, die Tochter Ruth bei Claras Eltern zurücklässt und nach Paris übersiedelt, bricht auch Paula Modersohn-Becker in den folgenden Jahren immer wieder nach Paris auf, um sich neu inspirieren zu lassen und ihre eigene malerische Sprache zu entwickeln. Ihre Ehe mit Otto Modersohn erhält in diesen Jahren deutliche Risse. Nach einer Versöhnung wird im November 1907 die gemeinsame Tochter geboren, doch Paula stirbt nur wenige Tage nach der Niederkunft an einer Embolie. Auch für Vogelers hat das Eheglück keinen dauerhaften Bestand: Um 1910 beginnt Martha ein Verhältnis mit einem Hausgast des Barkenhoffs. Die folgende, jahrelange Ehekrise trifft Vogeler auch als Künstler sehr hart. Er wendet sich grundlegend vom Jugendstil ab und beginnt, sich für die Belange der Arbeiterklasse einzusetzen. Zum Ersten Weltkrieg meldet er sich freiwillig an die Front, ab 1920 wird aus dem Barkenhoff, der ehemaligen „Insel der Schönheit“, eine Arbeitsschule.

---

<sup>1</sup> Die niedersächsische Gemeinde Worpswede liegt etwa 25 km nordöstlich von Bremen mitten im Teufelsmoor.

<sup>2</sup> Unter „Künstler“ sind im Folgenden alle Personen zu verstehen, die sich selbst in Bild, Wort, Ton u.ä. schöpferisch ausdrücken.



Spätestens im Jahr 1902 muss bereits vom Ende des Worpsweder Kreises gesprochen werden. Auch wenn die Künstler und Literaten noch über Jahre hinweg in freundschaftlichem Kontakt miteinander stehen – man schreibt Briefe und Postkarten und schickt sich Literatur- und Ausstellungsempfehlungen – die ursprüngliche Konstellation des Worpsweder Kreises findet nach 1902 nie wieder vollständig zusammen.

Auf den ersten Blick mag man diesen Zirkel im Kontext jener ästhetischen Assoziationen sehen, die nach 1890 aus der Moderne aussteigen und die Vereinigung von Kunst und Leben zur obersten Priorität erheben. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch ein eklatanter Unterschied auf: Während andere Künstlervereinigungen, literarische Kreise oder lebensreformerisch geprägte Gemeinschaften auf die Verusterfahrungen der gesellschaftlichen Modernisierung mit dekadenter Weltflucht oder einer durch Kunst und Kultur eingeleiteten Gesellschaftsreform reagieren, zeigt der Worpsweder Kreis weder gegenbürgerliche Einstellungen noch gesellschaftsreformerischen Anspruch.

Vielmehr ist in dem sich als „Familie“<sup>3</sup> begreifenden Kreis ein häuslich-idyllischer Regress zu beobachten: Biedermeierliche Strukturen sind nicht nur äußerlich – im Kleidungsstil der Beteiligten oder in der Einrichtung des Barkenhoffs – zu erkennen, auch die Umgangsformen und Weltanschauungen offenbaren eine Ausrichtung auf (bildungs-)bürgerliche Kultur. Die Künstler kommen regelmäßig im privaten Kreis zusammen, um sich selbst mit Schönerem zu umgeben und an Schönerem zu bereichern. Dazu gehört die gemeinsame Rezeption von Musik und Poesie und der ästhetische Austausch, was jedoch nur einer kleinen Runde vorbehalten bleibt, da man Wert auf Abgeschlossenheit legt und äußere Einflüsse meidet; öffentliche Wahrnehmung scheint irrelevant. Humanistische Bildung und umfassendes kulturelles Interesse sind unausgesprochene Voraussetzungen des gruppeninternen Austauschs, bezeichnend ist jedoch, dass die eigene, bildende Kunst dabei keine wesentliche Rolle zu spielen scheint: Weder ein Programm noch ein einheitlicher künstlerischer Stil existieren, was zu der Annahme führt, dass für das Selbstverständnis des Kreises andere Aspekte von Bedeutung sein müssen. Es wird deutlich, dass der Worpsweder Kreis nicht in das allgemeine Bild künstlerischer Lebensformen um 1900 eingeordnet werden kann, da gängige Deutungsansätze und Beschreibungsmuster versagen.

---

<sup>3</sup> „Wir nennen uns: die Familie“, schreibt Paula Becker ihrer Tante Marie Ende des Jahres 1900. In: Busch, Günter/von Reinken, Liselotte (Hg.) (2007): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Rev. und erw. Ausg. berab. v. Wolfgang Werner. Frankfurt a.M.: S. Fischer. S. 297. Im Folgenden wird die Sigle PBT verwendet.

Offenkundig handelt es sich bei diesem Kreis um eine Sonderform ästhetischer Lebensweise, die bislang noch nicht untersucht wurde. So verwundert es, dass die interdisziplinäre Gemeinschaft, die nur noch eine geringe Schnittmenge mit der einstigen Künstlerkolonie der Gründerväter aufweist, in der bisherigen Worpstedtforschung nahezu vollständig vernachlässigt wurde.

Wirft man nämlich einen Blick auf bisherige Abhandlungen über die Worpstedter Künstler – angefangen in den 1970er und 80er Jahren<sup>4</sup> bis hin zu jüngeren Darstellungen<sup>5</sup> und dem kürzlich erschienenen Band von Doris Hansmann<sup>6</sup> – so stellt man fest, dass es durchweg die berühmte Gründergeneration der *Künstlerkolonie Worpstede* ist, die im Fokus der Betrachtung steht: die Geschichte der jungen Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler, die sich 1889 im Teufelsmoor niederlassen, um dort – frei von äußeren Zwängen – ihrer Kunst nachzugehen. Nahezu alle Schriften dieser Art setzen bei der „Entdeckung“ des Teufelsmoors durch den jungen Kunststudenten Mackensen an, thematisieren die einzelnen Persönlichkeiten der Gründerväter und deren Erfolge auf der legendären Ausstellung im Münchener Glaspalast von 1895 und schließen mit der Ankunft und Etablierung der zweiten Malergeneration in Worpstede. Zwar werden in diesem Zuge auch die Künstlerinnen Paula Modersohn-Becker und Clara Rilke-Westhoff sowie die Ehen und Freundschaften zwischen den Künstlern thematisiert, jedoch beschränken sich diese Untersuchungen maßgeblich auf biographische Schlüsselerlebnisse und Wendungen, künstlerische Erfolge und einzelne persönliche Bindungen<sup>7</sup>.

Von einer autonomen Gemeinschaft, einer eigenständigen Gruppe von Künstlern und Literaten, die mit der ursprünglichen Gründergeneration nicht mehr viel gemein hat, ist tatsächlich an keiner Stelle die Rede. Alle Personenkonstellationen werden unter dem Begriff „Worpstedter Künstlerkolonie“ gehandelt, ohne weitere Differenzierungen vorzunehmen. Bedenklich ist, dass durch solche Nachlässigkeiten Grenzen verwischt werden, was zu missverständlichen Darstellungen und Ungenauigkeiten führt.

---

<sup>4</sup> Siehe etwa: Wohltmann, Hans (1975): Worpstede. Die ersten Worpstedter Maler und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst. 9. Aufl. Worpstede: Verlag Haus am Weyerberg oder Albrecht, Herbert (1981): Worpstede. Kunst in der Landschaft. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus oder Hausmann, Manfred (1986): Worpstede. Ottersberg-Fischerhude: Galerie Verlag oder Kirsch, Hans-Christian (1987): Worpstede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie. München: C. Bertelsmann.

<sup>5</sup> Siehe etwa: Berchtig, Frauke (2006): Künstlerkolonie Worpstede. Paula Modersohn-Becker, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler. München u.a.: Prestel.

<sup>6</sup> Hansmann, Doris (2011): Künstlerkolonie Worpstede. München: Prestel.

<sup>7</sup> Siehe etwa: Wendt, Gunna (2007): Clara und Paula: Das Leben von Clara Rilke-Westhoff und Paula Modersohn-Becker. München: Piper.

Als Beispiel dafür mögen die einleitenden Sätze des Aufsatzes *Worpswede als Mythos* von Ellen Spickernagel dienen, in dem es anfangs heißt:

*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 und Hermine Overbeck-Rothe und andere versuchten, eine Gruppe aufzubauen und ihr im Laufe der Jahre einige Geschlossenheit und Stabilität zu verleihen.*<sup>8</sup>

Hier werden sämtliche Künstler, die zwischen 1889 und 1910 in Worpswede lebten, in einem Atemzug genannt, mehr noch: Es wird suggeriert, all diese Künstlerinnen und Künstler hätten zusammen „eine Gruppe“ aufgebaut, der sie „im Laufe der Jahre einige Geschlossenheit und Stabilität“ verleihen wollten. Diese Behauptung ist nicht zutreffend und führt die Unklarheit solcher Beschreibungen klar vor Augen: Die oben genannte Personenkonstellation umfasst sowohl die erste Generation der Worpsweder Gründer<sup>9</sup> als auch die durch die Künstlerinnen repräsentierte zweite Generation, was zu vertreten wäre, spräche man umfassend von der Künstlerkolonie Worpswede. Spickernagel behauptet jedoch, diese Personen hätten zusammen eine geschlossene Gruppe aufgebaut. Tatsächlich aber formiert sich bereits nach der Ankunft der Künstlerinnen in Worpswede eine neue Gemeinschaft, der Worpsweder Kreis, dem Fritz Mackensen und das Ehepaar Overbeck nicht länger angehören. Spätestens ab 1899 sind also Differenzierungen nötig, um die verschiedenen Konstellationen zu kennzeichnen.

Es verwundert, dass die Worpswedeforschung diesen wichtigen Schritt – die Anerkennung des Worpsweder Kreises als eigenständige Künstlergruppe – bislang versäumt hat. Blickt man nämlich auf die zahlreichen Biographien, Neuausgaben und Briefesammlungen, die in den vergangenen zehn Jahren veröffentlicht wurden, lässt dies auf eine intensive Beschäftigung mit einzelnen Künstlern schließen.

Eine Fülle an neuer Worpswedeliteratur kam im Jahr 2007 auf den Markt: Anlässlich des 100. Todesjahrs von Paula Modersohn-Becker erschienen zahlreiche Abhandlungen<sup>10</sup> über die berühmte Malerin und eine überarbeitete und wesentlich erweiterte Neuausgabe<sup>11</sup> ihrer Tagebü-

---

<sup>8</sup> Spickernagel, Ellen (1997): *Worpswede als Mythos*. Zu einem Entwurf der Künstlergemeinschaft um 1900. In: *Spiegel der Forschung* 14., Nr. 2. S. 22-28, hier S. 22.

<sup>9</sup> Hans am Ende, der fünfte Maler der Gründergeneration, wird an dieser Stelle jedoch nicht erwähnt.

<sup>10</sup> Siehe etwa: Beuys, Barbara (2007): *Paula Modersohn-Becker oder: Wenn Kunst das Leben ist*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag oder Bohlmann-Modersohn, Marina (2007): *Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie in Briefen*. München: btb Verlag oder Ueckert, Charlotte (2007): *Paula Modersohn-Becker*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

<sup>11</sup> Die Neuausgabe wurde um 106 Briefe und Karten, darunter 69 von Paula Modersohn-Becker selbst, erweitert. Diese Dokumente befanden sich entweder in anderen Briefkonvoluten oder waren bei der ersten Ausgabe der

cher und Briefe. Zeitlebens als Künstlerin unbeachtet, erfuhr Paula erst posthum den ihr gebührenden Ruhm: Bereits wenige Jahre nach ihrem frühen Tod wurden ihre Gemälde in mehreren Ausstellungen gezeigt, was vor allem dem Engagement von Otto Modersohn und Heinrich Vogeler zu verdanken war. Doch die systematische Aufarbeitung ihres Gesamtwerkes setzte erst nach dem Zweiten Weltkrieg ein und fand meist in Zusammenhang mit großen Retrospektiven anlässlich verschiedener Gedenktage statt, so auch im Jahr 2007.

In den Jahren zuvor beschäftigte sich Worpstedt Sekundärliteratur vornehmlich mit der Untersuchung prägender Beziehungen zwischen den Künstlern, wobei besonders Rilke und seine Erlebnisse mit den Worpstedt Malern<sup>12</sup>, nicht zuletzt aber seine Freundschaft zu Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker von Belang waren. Dies brachte vor allem neue Erkenntnisse hinsichtlich einer Neuorientierung seines Kunstverständnisses mit sich.<sup>13</sup> Bei den meisten dieser Schriften handelt es sich jedoch entweder um literaturwissenschaftliche Betrachtungen, die ihren Fokus auf die Worpstedt Erfahrungen und Schriften des berühmten Dichters richten, oder um kunsthistorische Darstellungen, in denen der Entstehungskontext bedeutender Gemälde beleuchtet wird. Auskünfte über Binnenstruktur und Selbstverständnis des Worpstedt Kreises werden in beiden Forschungsbereichen nicht gegeben, immer sind es biographische Aspekte, Einzelbindungen oder Worpstedt Kunstwerke, die gesichtet und analysiert werden.

Im Jahr 2003 erschien eine gehaltreiche Sammlung von Briefwechseln zwischen Carl Hauptmann und seinen Worpstedt Künstlerfreunden<sup>14</sup>, der 2009 ein Ergänzungsband mit bislang unveröffentlichten Tagebucheinträgen Otto Modersohns<sup>15</sup> angefügt wurde. Diese Doku-

---

Briefe und Tagebücher im Jahr 1979 nicht zur Veröffentlichung freigegeben, so etwa 17 Briefe und Karten an Carl und Martha Hauptmann, die in der Akademie der Künste in Berlin Ost lagen. Die Auswahl der Briefe und Karten ihrer Briefpartner wurde ebenfalls erweitert, wodurch deutlich wird, wie neben Herma auch ihre ältere Schwester Milly regen Anteil an ihrer künstlerischen Entwicklung nahm. Auch sind aus den Jahren 1900 und 1906 Briefe der Worpstedt Freunde hinzugekommen, die eine viel größere Einbindung in den Künstlerkreis zeigen, als oft angenommen. Siehe Anm. 3.

<sup>12</sup> Siehe etwa: Pettit, Richard (2001): Rainer Maria Rilke und seine Künstlerfreunde in Worpstedt. Worpstedt: Worpstedt Kunststiftung Friedrich Netzel oder Bohlmann-Modersohn (Hg.) (2007): Paula und Clara und Clara und Rilke. Eine Collage von Marina Bohlmann-Modersohn über Paula Modersohn-Becker, Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke. Zürich/Hamburg: Arche Verlag (Audio CD).

<sup>13</sup> Friederike Daugelat weist in ihrer Dissertation erstmals nach, dass Rilke seiner Bekanntschaft mit Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker einige grundlegende Einsichten verdankt, die seine mittlere Poetik entscheidend geprägt haben. Siehe: Daugelat, Friederike (2005): Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Modersohn. Persönliche Begegnung und künstlerisches Verhältnis. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

<sup>14</sup> Berger, Elfriede/Modersohn-Noeres, Antje (Hg.) (2003): Carl Hauptmann und seine Worpstedt Künstlerfreunde. Briefe und Tagebuchblätter. Berlin: Karl-Robert Schütze Verlag. Im Folgenden wird die Sigle CHW verwendet.

<sup>15</sup> Berger, Elfriede/Modersohn-Noeres, Antje (Hg.) (2009): Carl Hauptmann und seine Worpstedt Künstlerfreunde. Briefe und Tagebuchblätter. Ergänzungsband: Otto Modersohn, Tagebuch 1899/1900. Berlin: Karl-

mente bieten erstmals einen Blick auf die Bedeutung von Inspiration und Austausch innerhalb des Kreises und demonstrieren, dass die gemeinsamen Erfahrungen und Gespräche elementaren Einfluss auf das Kunstverständnis der Maler und Literaten haben.<sup>16</sup> Vor allem aber zeigen diese Quellen, dass Interdisziplinarität als Chance wahrgenommen wird: Bezeichnenderweise findet künstlerischer Austausch innerhalb des Worpsweder Kreises nämlich vorwiegend *zwischen* den einzelnen Künsten – also zwischen Kunst und Literatur – statt; im Gegensatz zur Gründergeneration der Künstlerkolonie tragen fachinterne Gespräche nur in seltenen Fällen zur künstlerischen Weiterentwicklung bei.

Der Blick auf die Worpswedeforschung der vergangenen Jahre verdeutlicht, dass durchaus Interesse besteht, Künstlerbiographien und -freundschaften im Umfeld der Worpsweder Künstlerkolonie zu ergründen. Eine Gesamtschau des Worpsweder Kreises, die nicht nur seine eigentümliche Binnenstruktur offenlegt, sondern auch die künstlerischen Prozesse analysiert, die durch seine besondere Gemeinschaftsform ermöglicht werden, steht bislang jedoch aus. Dabei könnte die erstmalige Untersuchung des Kreises eine innovative Sicht auf künstlerische Lebensformen der Jahrhundertwende eröffnen. Immerhin gibt die Beobachtung, dass die hochanregende Zeit im Worpsweder Spätsommer 1900 bei einigen Künstlern Umorientierungen in ihren Schreib- und Darstellungsweisen nach sich zieht, Anlass zur Vermutung, dass es sich bei künstlerischen Lebensformen um elitäre Rückzugsorte handelt, in denen ästhetische Erfahrungen von besonderer Bedeutung gemacht werden.

Dieser Beobachtung soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden.

---

Robert Schütze. Im Folgenden wird die Sigle OMT verwendet. Auch die kürzlich veröffentlichte Filmbiographie *So weit und groß – Die Natur des Otto Modersohn* des Modersohn-Urenkels vermag neue Einblicke in das Leben und Denken des Landschaftsmalers zu geben. Siehe Modersohn, Carlo (Regie) (2011): *So weit und groß – Die Natur des Otto Modersohn*. Berlin: Absolut Medien (DVD).

<sup>16</sup> So schreibt Carl Hauptmann dem neu gewonnenen Freund Otto Modersohn nach seinem ersten Worpsweder Aufenthalt im Sommer des Jahres 1899: „Sie kennenzulernen, war mir nicht nur eine Herzensfreude. Wenn ich an alle die innerlichen Wirkungen denke, die Ihre Heimath, Ihre Kunstheimath innerlich auch in mir zurückgelassen, so denke ich besonders an Sie. Ihre Liebe zur Scholle [...] hat auch meine Heimathliebe neu gestärkt; und es geht seit den Tagen unseres vertraulichen Geplauders in mir um, als hätte ich ein besonders tiefes Erkenntniss [sic] mit von Ihnen fortgetragen.“ Erster Brief von Carl Hauptmann an Otto Modersohn vom 11. Juli 1899. In: CHW, S. 9.

## 1.2. Zum Forschungsstand

Bei der Untersuchung des Worpsweder Kreises handelt es sich um ein Desiderat der Forschung. Das Interesse der Wissenschaftler galt bisher einer umfassenden Darstellung der Worpsweder Künstlerkolonie, einzelner Künstler oder besonderer Freundschaften – der interdisziplinäre Kreis der „Barkenhoff-Familie“ wurde dabei stets in den Begriff der Worpsweder Künstlerkolonie integriert und nicht als eigenständiges Phänomen anerkannt. Zwar wurden in den vergangenen Jahren stetig neue Facetten der Worpsweder Künstlerkolonie ergründet, die auch zu einer Erhellung des Worpsweder Kreises beitragen können – die Bedeutung des Akts<sup>17</sup> etwa oder die Hinwendung einiger Künstler zum Märchen- und Sagenhaften<sup>18</sup> – jedoch ist der Kenntnisstand zu Binnenstruktur und Selbstverständnis des Kreises sowie zu Inhalt und Form seiner kulturellen Zusammenkünfte als lückenhaft und unzulänglich zu beschreiben.

Um die Besonderheiten des Kreises nun erstmals zu erfassen, ist es nicht nur erforderlich, seine Fachheterogenität zu berücksichtigen und intermedialen Vorgängen nachzuspüren, es ist ebenso der Frage nachzugehen, inwieweit er – auch im Vergleich zu parallel existierenden künstlerischen Lebensformen – Strategien einer durchästhetisierten Lebens- und Alltagspraxis realisiert. Anhand einer Analyse von Rilkes Worpsweder Texten – seinen Briefen, Tagebüchern und literarischen Erzeugnissen – ist es darüber hinaus möglich, die Bedeutung des Kreises für die literarische Weiterentwicklung des Dichters offenzulegen.

Die Untersuchung des Worpsweder Kreises folgt daher einem Ansatz, der intermediale, kulturwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Aspekte vereint. Es handelt sich damit um ein Forschungskonzept, das in dieser Form bislang noch nicht zur Analyse künstlerischer Lebensformen verwendet wurde, was der Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaft zwar innovative Forschungsergebnisse erschließt, aber den Blick auf einschlägige Untersuchungen erschwert. Es existieren keine vergleichbaren Studien über künstlerische Lebensformen, die an dieser Stelle herangezogen werden könnten.

---

<sup>17</sup> In ihrer Betrachtung der Worpsweder Künstlerkolonie widmet Doris Hansmann diesem Thema ein ganzes Kapitel: *Akt in Worpswede*. Sie spricht damit nicht nur ein Motiv der Worpsweder Malerei an, das von nahezu allen Künstlern aufgegriffen wurde, sondern zieht auch Verbindungen zur Nacktkultur in Worpswede und damit zu lebensreformerischen Maßnahmen einzelner Künstler. Siehe Hansmann (2011), S. 116-133.

<sup>18</sup> Unter dem Titel *Es wird einmal sein...Märchen*. Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker fand vom 1. Dezember 2007 bis zum 2. März 2008 eine Ausstellung im Grafschaftsmuseum Wertheim statt, in der die Verbundenheit einzelner Worpsweder Künstler mit dem Romantischen und Märchenhaften im Zentrum der Betrachtung stand. Siehe Grafschaftsmuseum Wertheim/Haus Schluh Worpswede/Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V Fischerhude (Hg.) (2010): *Es wird einmal sein...Märchen*. Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker.

Aus diesem Grund sollen im Folgenden intermediale, kulturwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Gesichtspunkte des Forschungsstandes ermittelt werden, weil jede einzelne dieser Perspektiven unerlässlich für das Verständnis des Worpsweder Kreises ist.

Unter Intermedialität (lat. *inter*: zwischen; lat. *medius*: Mittler, vermittelnd) versteht die Literatur- und Kulturtheorie im weiteren Sinne „jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“, in einem engeren, ‚werkinternen‘ Sinn die „in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien“.<sup>19</sup> Intermediale Prozesse ereignen sich demnach überall dort, wo unterschiedliche Medien und ihre künstlerischen Ausprägungen aufeinandertreffen und in Beziehung zueinander treten. Im Hinblick auf den Worpsweder Kreis ist nach dieser Definition von einem Aufeinandertreffen der Medien Bild und Sprache zu sprechen: Die Gruppe besteht aus bildenden Künstlern und Literaten und intermedialer Austausch findet vorwiegend zwischen diesen Kunstgattungen statt.<sup>20</sup>

Um herauszustellen, ob die „Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien“ auch in den künstlerischen oder literarischen Erzeugnissen der Worpsweder nachgewiesen werden kann, bedarf es einer Analyse künstlerischer Transformationen. Brandstätter differenziert hier zwischen fünf verschiedenen Formen: 1. *Die Reaktivierung gemeinsamer anthropologischer Wurzeln*, wie es etwa in der „Klangrede“ deutlich wird, in der sich Musik auf ihre Wurzeln in der Sprache besinnt, 2. *Transformationsprozesse im Sinne einer Übertragung*, in der die Botschaften eines Mediums in ein anderes übersetzt werden, 3. *die Annäherung der eigenen Kunstform an eine andere*, um dadurch neue Impulse für das eigene Medium zu gewinnen, 4. *die Verwendung des einen Mediums als Material des anderen*, wie es etwa in der Vokalmusik deutlich wird, und 5. *künstlerische Misch- und Zwischenformen*, zu denen etwa das Theater, die Oper oder der Tanz gehören.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Wolf, Werner (2008): Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 327 f.

<sup>20</sup> Auch Musik spielt für die ästhetische Ausrichtung der sonntäglichen Kulturtreffen eine nicht ganz unwesentliche Rolle, versteht man Intermedialität jedoch auch in ihrem engeren Sinne, als „nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien“ in einem Kunstwerk, so schwindet die Bedeutung der Musik für den Worpsweder Kreis. Die konkrete Einbeziehung musikalischer Aspekte in ein literarisches oder künstlerisches Artefakt der Kreismitglieder ist nicht bekannt. Lediglich Rilkes *Requiem für eine Freundin* folgt einer ursprünglich musikalischen Form, bezieht sich dabei jedoch ausschließlich auf traditionelle Textpassagen, die dieser Form zugrunde liegen. Eine ausführliche Analyse dieses Werks befindet sich in Kapitel 4.2.2.2. „*Nahmst dich heraus aus deinen Kleidern*“ – *Requiem für eine Freundin*.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Brandstätters Systematik künstlerischer Transformationen. In: Brandstätter, Ursula (2008): Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln u.a.: Böhlau. S. 183-190.

Mediale Grenzüberschreitungen und künstlerische Transformationen dieser Art sind vor allem in den letzten hundert Jahren zu beobachten. Dies ist vor allem auf die zunehmende Selbstreflexion der Künste zurückzuführen, die sich selbst im Hinblick auf die Bedingungen und Möglichkeiten ihres eigenen Schaffens hinterfragen und die medial bedingten Grenzen ausloten. Zahlreiche künstlerische, musikalische und literarische Werke seit der Jahrhundertwende zeugen von dieser Neuorientierung. Beispielhaft dafür ist der Versuch Kandinskys, seine Malerei der atonalen Musik Arnold Schönbergs anzunähern, indem er sich an der Abstraktheit seiner Musik orientierte und immer mehr auf die gegenständlichen Verweisfunktionen der Bildzeichen verzichtete. Ausgerechnet die Orientierung an der Musik führte damit um 1910 zu einer Neuorientierung der Malerei. Weitere Formen solcher Grenzüberschreitungen, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts manifestieren, sind musikalische Sprechstücke, wie sie in der künstlerischen Bewegung des DADA entstanden sind, „bildnerisches“ Theater und Performance-Theater, visuelle Poesie und visuelle Musik und das weite Feld der Klangkunst, das gleichermaßen Klangskulpturen, Klanginstallationen, Klangperformances wie auch musikalische Environments umfasst.<sup>22</sup>

Freilich sind dies nur ausgewählte Beispiele aus einer nahezu unüberschaubaren Anzahl ästhetischer Grenzgänge; eine umfassende Darstellung künstlerischer Transformationen kann im Rahmen dieser Arbeit deshalb nicht vorgenommen werden. Dennoch, der exemplarische Blick auf Transformations- und Übergangsphänomene zwischen den Medien zeigt, dass vor allem seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine zunehmende „Verfransung der Künste“<sup>23</sup> – wie es Adorno bezeichnet – zu beobachten ist. So folgen auch die Künstler und Literaten des Worpsweder Kreises, bewusst oder unbewusst einer Tendenz ihrer Zeit: Sie zeigen sich offen und interessiert für andere Künste, lassen sich von den Besonderheiten des Schwestermediums inspirieren, gleichen ihr Ausdrucks- und Darstellungsmedium einem anderen an oder übersetzen die Botschaft eines Mediums in ein anderes. Bezeichnend ist – und dies zeigte das Beispiel Kandinskys –, dass solche Grenzüberschreitungen oftmals zur Entstehung von etwas Neuem führen können.

Inwiefern intermedialer Austausch im Worpsweder Kreis künstlerische Transformationen nach sich zieht, soll im Zuge dieser Arbeit ergründet werden.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Brandstätter (2008), S. 187 f.

<sup>23</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. (1967): Die Kunst und die Künste. In: Ders. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp. S. 158-182.

<sup>24</sup> Siehe dazu vor allem Kapitel 4.2.2. *Künstlerische Transformationen*.



Möchte man das Selbstverständnis und die Binnenstruktur einer künstlerischen Lebensform bestimmen, ist es erforderlich, auch jene Aspekte zu untersuchen, die den Schnittpunkt von Kunst und Leben betreffen: Rituale, Habitus und alle Einbettungen von Kultur.

Laut Pierre Bourdieu ist unter „Habitus“ die objektive Kategorisierung von Angehörigen bestimmter sozialer Klassen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen zu verstehen. Nach seiner Theorie unterscheiden sich die einzelnen sozialen Klassen in modernen Industriegesellschaften vor allem durch „feine Unterschiede“ in ihren Habitusformen im Raum der Lebensstile: Unterschiede dieser Art beziehen sich beispielsweise auf Kleidung, Sprache, Geschmack und das Konsumverhalten und müssen als Zeichen der Distinktion angesehen werden.<sup>25</sup>

Bourdieu's Theorie gewinnt für diese Arbeit dadurch ihre Relevanz, dass viele künstlerische Lebensformen solche Zeichen der Distinktion nutzen, um sich von ihrem gesellschaftlichen Umfeld abzusetzen und einen alternativen, kunstdurchdrungenen Lebensstil zu pflegen. Beim Worpsweder Kreis ist es vor allem die Hinwendung zum Biedermeierlichen, zur bürgerlichen Kultur, die ihn nicht nur von seiner unmittelbaren Umgebung, der Worpsweder Dorfgemeinschaft, sondern auch von parallel existierenden Künstlergruppen unterscheidet und damit zu einer Stärkung des Gemeinschaftsgefühls und einer Ausbildung des Selbstverständnisses beiträgt.

Eine ähnliche Rolle übernehmen Rituale, wie es Stefan Breuer an der Vergemeinschaftungspraxis des George-Kreises aufzeigt. Er rekurriert dabei auf Arnold van Genneps Werk *Les rites de passage* (dt. Übersetzung: *Übergangsriten*, 1909) und nutzt dessen Begriff der „Angliederungsriten“, um Georges Anbindung und Formung seiner „Jünger“ durch Namensgebungsrituale, Gabentausch und gemeinsame Essens- und Leserituale zu kennzeichnen.<sup>26</sup>

Rituale tragen jedoch nicht nur zur Inkorporation einzelner Mitglieder bei, sie sind auch imstande, die Beteiligten in einen Zustand „zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen“ zu versetzen, den Victor Turner, ebenfalls auf van Gennep rekurrierend, als „Schwellenzustand“ oder Zustand der „Liminalität“ bezeichnet.<sup>27</sup> Innerhalb dieser labilen Zwischenexistenz werden neuartige Erfahrungen ermög-

---

<sup>25</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre (1982): Der Habitus und der Raum der Lebensstile. In: Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 277-354.

<sup>26</sup> Breuer, Stefan (1995): Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 52 ff. Weitere Informationen zum George-Kreis finden sich im Kapitel 2.4.2. *Literarische Freundeskreise und Gruppierungen*.

<sup>27</sup> Vgl. Turner, Victor (2005): Das Ritual – Struktur und Antistruktur. Neuauf. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherf. Frankfurt a.M. : Campus Verlag. S. 94 f.

licht, die bisweilen zu einer Transformation der Person führen können, die diese Erfahrung durchlebt.

Diese Erkenntnis nahm die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte zum Anlass, das Phänomen der „Schwellenerfahrung“ in den kulturwissenschaftlichen Bereich zu übertragen. Auch sie bezieht sich in ihrem Aufsatz *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung* auf van Genneps und Turners Forschungsergebnisse, jedoch mit der Absicht, ästhetische Erfahrung als eine moderne Variante liminaler Erfahrung, als „Schwellenerfahrung“ zu charakterisieren, da auch sie zu weitreichenden Veränderungen führen kann.<sup>28</sup> Ästhetische Erfahrung – wie etwa die Rezeption eines Kunstwerks – zeichnet sich nach Fischer-Lichte dadurch aus, dass der Rezipierende in ihr eine verdichtete und intensive Veränderung bewusst vollzieht. So lässt sich der Rezeptionsprozess als Umstrukturierung, als Transformation des Bedeutungssystems des Rezipienten bestimmen, er erscheint als Schwellen- oder Transformationsphase, die der Rezipierende im Hinblick auf sein Bedeutungssystem durchläuft. Mit Abschluss des Rezeptionsprozesses stabilisiert sich ein neues Bedeutungssystem, das eine neue Wahrnehmung und eine neue Praxis ermöglicht. Auf diese Weise wird in und durch ästhetische Erfahrung eine Wandlung vollzogen.<sup>29</sup>

Tatsächlich besitzen auch viele künstlerische Gemeinschaften und Kreise eine ritualistische Logik des „Liminalen“ und „Zwischen“: Es handelt sich um geschlossene, meist zeitlich begrenzte Lebensformen, die nicht nur eine Loslösung vom ursprünglichen Alltag bieten, sondern – durch ihre konsequente Ästhetisierung der Lebenswelt – auch eine Fülle an ästhetischen Erfahrungen ermöglichen. Viele Künstler erleben diese temporäre Existenz als anregend und inspirierend, einige vollziehen in diesem oftmals sehr exklusiven Umfeld Wandlungen, die zu Umorientierungen ihrer Schreib- und Darstellungsweisen führen.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen lassen sich für die Analyse des Worpsweder Kreises folgende Hypothesen aufstellen, die es im Rahmen dieser Arbeit zu überprüfen gilt:

- Künstlerische Lebensformen sind Orte der „Schwellenerfahrung“, in denen ästhetische Erfahrungen in verdichteter Form stattfinden und einen Prozess individueller Bereicherung und künstlerischer Entfaltung einleiten.
- Künstlerische Lebensformen fungieren auf diese Weise als Stätte elitärer Distinktion und innerer Modernisierung.

---

<sup>28</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*. In: Dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke. S. 347-363, hier S. 347.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 351.

Interessanterweise hat die literaturwissenschaftliche Forschung bereits insofern einen Beitrag zur Verifizierung dieser Hypothesen geleistet, als sie die Bedeutung des Worpstedter Aufenthalts für den Dichter Rainer Maria Rilke näher untersucht hat. Vor allem Daugelats Dissertation *Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Modersohn. Persönliche Begegnung und künstlerisches Verhältnis*<sup>30</sup> konnte neue Erkenntnisse hinsichtlich einer Neuorientierung seines Kunstverständnisses liefern, die unmittelbar auf seine Bekanntschaft mit dem Künstlerehepaar zurückzuführen ist. In einer engen Zusammenschau von Leben und Werk, Szenerie und Kunst deckt Daugelat Bezüge auf, die die Bedeutung dieser Begegnung auch jenseits persönlicher Anteilnahme unterstreichen. Als wichtigste Quellen dienen ihr hier die Tagebucheinträge des Dichters, aber auch die Werke, die den Einfluss dieser Freundschaft spiegeln: die Monographie *Worpstedt* und das Paula Modersohn-Becker gewidmete *Requiem für eine Freundin*. Für Daugelat ist es vor allem das „sachliche Schauen“, das Rilke während seines Worpstedter Aufenthalts aus der Arbeits- und Betrachtungsweise seiner Malerfreunde ableitet und auf seine eigene Dichtung überträgt. Sie kommt dabei zu einer wichtigen Schlussfolgerung:

*Auf der Suche nach einer neuen Betrachtungsweise und einem anderen Zugang zu seiner Umwelt und seiner Kunst entwickelt der Dichter [...] in Worpstedt ein Programm, das von seiner bisher vorherrschenden, alles durchdringenden Gefühlsmäßigkeit abrückt und die Erfahrung des Abgetrenntseins von den natürlichen Prozessen thematisiert. Rilkes Vorwandpoetik erfährt von hier entscheidende Modifikationen, wie sie sich etwa in den nachfolgend entstandenen Dinggedichten<sup>31</sup> äußern, ja, sein ganzes mittleres Werk ist davon geprägt.<sup>32</sup>*

Bezeichnenderweise – und dies betont Andrea Pagni in ihrer Abhandlung *Rilke um 1900*<sup>33</sup> – setzt sich die poetologische Bedeutung des Wortes „Ding“ als Bezeichnung für das Kunstwerk in Rilkes Terminologie bereits in *Worpstedt* und nicht erst in Paris durch. Dies spricht für Daugelats Ausführungen und unterstreicht die Bedeutung des Worpstedter Kreises für die künstlerische Weiterentwicklung des Dichters.

Auch das Rilke-Handbuch wendet dieser offensichtlichen Umorientierung des Dichters seine besondere Aufmerksamkeit zu. So erscheint das Kapitel über die Monographie *Worpstedt* im Kontext einer umfangreicheren Abhandlung über Rilke und die bildende Kunst, in der nicht nur Rilkes Anfänge als Kunstgeschichtsstudent und seine Motivationen für die Beschäftigung

---

<sup>30</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>31</sup> Als Dinggedicht ist die poetisch-symbolische Darstellung eines Objekts (Kunstwerk, alltäglicher Gegenstand, Tier oder Pflanze) und nicht etwa die Darstellung eines Gefühls zu verstehen. Vgl. Grfereis, Heike (1999): Dinggedicht. In: Dies. (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 39.

<sup>32</sup> Daugelat (2005), S. 57.

<sup>33</sup> Vgl. Pagni, Andrea (1984): Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Nürnberg: Verlag Hans Carl. S. 121.

mit bildender Kunst erörtert werden, sondern auch sein Prozess des ‚Sehen-Lernens‘, der, folgt man diesen Ausführungen, in und durch Worpswede initiiert wird. Laut Antje Büssgen erwirbt sich Rilke nämlich in den Jahren zwischen 1900 und 1910, vom ersten Aufenthalt in Worpswede bis zum Abschluss des *Malte*<sup>34</sup> also, drei optische, ‚augen-handwerkliche‘ Fertigkeiten: 1. Die Fähigkeit zu einem vollständigen, selektionslosen Sehen, das alle Daseinsäußerungen und alles Seiende als sujetwürdig für die Kunst anerkennt, 2. den Blick für die Autonomie des Kunstwerks und 3. die Befähigung zum ‚einfachen‘ oder ‚sachlichen Schauen‘, einem direkten, unverstellten und vorurteilslosen Blick auf die Dinge, der die Befreiung von erlernten Wahrnehmungsschemata, rational-begrifflich bestimmten Kategorien und Erkenntnisstrukturen voraussetzt.<sup>35</sup> Die Monographie *Worpswede* (1902) kann als erstes literarisches Zeugnis dieser neuen Fertigkeiten und Kunstansichten gelten. Büssgen spricht ihr darum eine hohe Relevanz für die Rilke-Forschung zu:

*Obwohl er das Buch als Auftragswerk begonnen hatte [...], finden sich schon hier zentrale Gedanken seiner Kunstauffassung und Dichtungstheorie formuliert, was die weitgehende Vernachlässigung des Textes in der Forschung verwunderlich erscheinen lässt. [...] Sucht man Aufschluss über Rilke, über seine frühen kunsttheoretischen Fragestellungen und Lösungsansätze, so verdient die Worpswede-Monographie jedoch nicht weniger Aufmerksamkeit als die anderen beiden, zweifellos unvergleichlich bedeutenderen Künstlern gewidmeten Schriften.<sup>36</sup>*

Signifikant ist, dass Rilke erst durch die Begegnung mit den Worpsweder Malern zu dieser grundlegend neuen Sicht auf die Dinge gelangt. Vertrat er 1900 noch ein monistisches Weltbild und ging von einer Einheit von Ich und Welt aus, konstatiert er in der Monographie bereits: „Denn gestehen wir es nur: Die Landschaft ist ein Fremdes für uns [...]“<sup>37</sup> Das sachliche Schauen kann als Fundament dieser neuen Haltung angesehen werden, es befähigt ihn, nicht nur Kunstwerke, sondern auch Mensch und Natur in ihrer phänomenalen, optischen Singularität wahrzunehmen, uninteressiert zu sein an jeder deutenden Nebenabsicht oder Wertung. Die Übertragung dieser genuin künstlerischen Betrachtungsweise auf die eigene Dichtungstheorie bedeutet eine Wende in Rilkes Poetik: Er wendet sich einer Vergegenständlichung seiner Sprache zu, die sich in der Dinglyrik der folgenden Jahre endgültig manifestieren wird. Einige seiner Worpsweder Texte tragen jedoch bereits Spuren seiner ästhetischen Umorientierung. Diesen gilt es im Rahmen dieser Arbeit nachzugehen.

---

<sup>34</sup> Hierbei handelt es sich um Rilkes 1910 erschienenen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

<sup>35</sup> Vgl. Büssgen, Antje (2004): Bildende Kunst. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 130-174, besonders S. 134 ff.

<sup>36</sup> Ebd., S. 137.

<sup>37</sup> Rilke, Rainer Maria (1987): *Worpswede*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 10. Im Folgenden wird die Sigle RW verwendet.

### 1.3. Die Quellenlage

Es wurde bereits aufgezeigt, dass der Kenntnisstand zu Binnenstruktur und Selbstverständnis des Worpsweder Kreises sowie zu Inhalt und Form seiner kulturellen Zusammenkünfte als lückenhaft und unzulänglich zu beschreiben ist. Gründe dafür sind vor allem darin zu suchen, dass in der Sekundärliteratur sämtliche Personenkonstellationen unter dem Begriff der „Worpsweder Künstlerkolonie“ zusammengefasst und damit ineins gesetzt wurden, ohne weitere Differenzierungen vorzunehmen. Auf diese Weise sind im Laufe der Jahre viele Ungenauigkeiten entstanden, die eine genaue Bestimmung des Worpsweder Kreises erschweren.

Umso wichtiger erscheint es für die erstmalige Analyse des Kreises, jenen Quellen Vorrang zu gewähren, die auf die Künstler und ihre Selbstdarstellung zurückzuführen sind, um einen „primären“ Blick auf die Binnenstruktur des Kreises, typische Tagesabläufe und ästhetische Erfahrungen der Künstler während ihres Worpsweder Aufenthalts zu erhalten. Es handelt sich dabei um Selbstzeugnisse wie Tagebücher, Briefe und Autobiographien. Im Falle des Worpsweder Kreises haben die Tagebucheintragungen und Briefwechsel eine zentrale Bedeutung von unverzichtbarem Wert: Verlässliche Informationen über persönliche Beziehungen, künstlerische Prozesse und die kulturellen Treffen lassen sich fast ausschließlich in den persönlichen Niederschriften dieser Künstler finden.

Ohne die detailreichen Schilderungen Rilkes etwa bestünde bis zum heutigen Tage Unklarheit über Inhalt und Ablauf der sonntäglichen Zusammenkünfte des Kreises. Es existieren weder Gästelisten noch Programme, weder Fotografien noch Protokolle, die weitere Auskunft über die kulturellen Sonntage auf dem Barkenhoff geben könnten.<sup>38</sup> Damit weisen Rilkes Aufzeichnungen aus dem Schmargendorfer und Worpsweder Tagebuch<sup>39</sup> einen Doppelcharakter auf: Sie sind sowohl literarische Texte (vor allem dort, wo er lyrische Auseinandersetzungen mit dem Erlebten notiert), als auch Dokumente von kulturhistorischem Wert, weil der Rückgriff auf alternative Quellen versagt bleibt.

Da die im Tagebuch enthaltenen Berichte, Reflexionen und Gedichte einen intimen Einblick in Empfindungen und Entwicklungsprozesse des jungen Dichters bieten und elementare In-

---

<sup>38</sup> Siehe Arnold im Interview vom 24. März 2011, siehe Anhang 7.2.6., Teil I. Die studierte Kunsthistorikerin Beate C. Arnold ist seit 2001 wissenschaftliche Leiterin und Direktorin der *Barkenhoff-Stiftung Worpswede* und des *Heinrich-Vogeler-Museums*.

<sup>39</sup> Das *Schmargendorfer Tagebuch* umfasst den Zeitraum vom 11. Juli 1898 bis zum 26. September 1900, erst am 27. September, fast vier Wochen nach seiner Ankunft in Worpswede, benennt der Dichter es in das *Worpsweder Tagebuch* um, das bis zum 22. Dezember desselben Jahres fortgeführt wird. Vgl. dazu auch das Vorwort zu Rilkes Tagebüchern aus der Frühzeit. In: Rilke, Rainer Maria (1973): *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 5-11. Im Folgenden wird die Sigle RTF verwendet.

formationen über seine Bindungen zu den einzelnen Künstlern und die stimmungsvollen Zusammenkünfte des Kreises bereithalten, verwundert es kaum, dass auch weite Teile der Worpsweder Forschung sich auf diese Quelle berufen. Dabei handelt es sich nicht nur um Abhandlungen über Rilke und seine Worpsweder Zeit – so etwa die Dissertation Daugelats<sup>40</sup>, die sich eingehend mit den Tagebucheintragungen, Briefen und der Worpsweder Literatur des Dichters befasst – auch allgemeine Darstellungen der Worpsweder Künstlerkolonie beziehen sich auf Rilkes Aufzeichnungen, um die kulturellen Sonntage auf dem Barkenhoff nachzuzeichnen oder Beziehungen zwischen den Künstlern zu beschreiben.

Problematisch wird die Übernahme einschlägiger Rilke-Zitate jedoch dort, wo diese den sachlichen Blick auf die Worpsweder Künstler und ihre Gemeinschaft verstellen. Paradigmatisch führt dies Rilkes Haltung gegenüber Vogelers Verlobten Martha Schröder vor Augen:

*So kams, daß er sie, um sie aus feindseligen Verhältnissen zu befreien, nach Dresden brachte, wo sie Sprachen (Französisch und Italienisch) und Weberei lernt und viel Musik hört. Er läßt sie dort werden, wie er sie auch zu Hause wartend werden ließ. [...] Werden sie sich beide an Gemeinsamkeit gewöhnen? Oder wird etwas geschehen, was sie zu Gemeinsamen macht?*<sup>41</sup>

Diese durch Rilkes Tagebucheintrag in Umlauf geratene und in Worpsweder Sekundärliteratur vielfach aufgegriffene Äußerung entspricht nicht der Wahrheit. Die aus Worpswede stammende, wissenshungrige junge Frau ergreift selbst die Initiative, sie möchte sich weiterentwickeln und lernen, da sie sich der erheblichen Standes- und Bildungsunterschiede zwischen ihr und ihrem zukünftigen Ehemann bewusst ist. Bedenklich ist, dass Martha Vogelers Perspektive in der Worpsweder Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt wurde. Sie erscheint allenfalls als schöne Muse und Ehefrau des Jugendstilkünstlers Vogelers, ihre eigenen Leistungen, ihre subjektive Sicht auf Vogeler und den Kreis wurden durchweg ignoriert. Dieses Versäumnis wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit nachgeholt.<sup>42</sup>

Bislang unveröffentlichte Dokumente Martha Vogelers, welche ihre Urenkelin Daniela Platz vom *Haus im Schluh Worpswede* im Januar 2011 zur Verfügung stellte, sollen nun zu einer erstmaligen Aufarbeitung ihres Bildes beitragen. Bei den angesprochenen Quellen handelt es sich zum einen um private Tonbandaufnahmen mit den *Lebenserinnerungen* Martha Vogelers, die 1957 in Zusammenarbeit mit Radio Bremen entstanden sind und auf Stenorette aufgenommen wurden. Sie liegen im Archiv des *Haus im Schluh* und wurden auf CD konvertiert.

---

<sup>40</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>41</sup> Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900. In: RTF, S. 233 f.

<sup>42</sup> Siehe dazu vor allem das Kapitel 3.2.4.2. *Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoffs: Martha Vogeler.*

Des Weiteren stellte das *Haus im Schluh Worpswede* unveröffentlichte Abschriften von Marthas 127 vorehelichen Briefen an Heinrich Vogeler zur Verfügung<sup>43</sup>, ebenso eine tabellarische Biographie Martha Vogelers und weiteres Informationsmaterial, das im Zuge der Ausstellung *Zeichen von Liebe und Freundschaft* im Jahr 2001 eingesetzt wurde. Während Martha in den Tonbandaufnahmen auf ihre Kindheit und Jugend, auf ihre erste Begegnung und ihre Ehe mit Vogeler zurückblickt, die Arbeitsweise ihres Mannes beschreibt, ihre Dresdner Zeit und den Freundeskreis, der sich um 1900 auf dem Barkenhoff versammelt, veranschaulichen ihre vorehelichen Briefe die Anstrengungen, die sie auf sich nimmt, um als zukünftige Ehefrau des berühmten Künstlers anerkannt zu werden.

Diese Quellen bieten also nicht nur einen authentischen Einblick in die Lebensgeschichte Martha Vogelers, sie legen auch unmissverständlich nahe, dass es sich bei dem Worpsweder Kreis um eine hoch exklusive, elitär anmutende Gemeinschaft handelt, die Wert auf ein hohes geistiges und ästhetisches Niveau legt.

Die im Rahmen dieser Arbeit vorgenommene, erstmalige Sichtung und Auswertung dieser Dokumente ist also von kaum zu überschätzendem Wert für die gesamte Worpswedeforschung. Auf diese Weise kann eine völlig neue, unverstellte Sicht auf den Worpsweder Kreis eröffnet werden.

Auch die Neuauflagen bzw. Neuerscheinungen der Tagebücher Paula Modersohn-Beckers (2007) und Otto Modersohns (2009)<sup>44</sup> sowie die gehaltreichen Briefsammlungen<sup>45</sup>, die in den letzten Jahren herausgegeben wurden, können zu einer innovativen Bestimmung des Kreises beitragen. Mit Ausnahme der Neuauflage der Briefe und Tagebucheintragungen Paula Modersohn-Beckers wurden diese Quellen bislang nur rudimentär für weitere Abhandlungen über die Worpsweder Künstler genutzt.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Das in drei Ordner (Januar 1898-Januar 1899, Frühjahr 1899-Herbst 1899 und Herbst 1899-Ende 1900) unterteilte Briefkonvolut umfasst sowohl die Originalhandschrift Martha Vogelers als auch die vom *Haus im Schluh Worpswede* vorgenommenen Abschriften. Bei den auf CD konvertierten Briefen handelt es sich um Scans. Sie wurden im Rahmen dieses Dissertationsprojekts vollständig systematisiert und ausgewertet.

<sup>44</sup> Siehe Anm. 3, 14 und 15.

<sup>45</sup> Besonders aufschlussreich ist hier die Briefsammlung *Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde*. Siehe Anm. 14. Siehe auch Stamm, Rainer (Hg.) (2003): Paula Modersohn-Becker. Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.

<sup>46</sup> Daugelats Schrift, die sich dezidiert mit Rainer Maria Rilke und dem Ehepaar Modersohn auseinandersetzt, bindet die oben genannte Briefsammlung und jegliche Tagebucheintragungen der Künstler ein. Allerdings bezieht sich ihre Dissertation (aufgrund ihres Erscheinungsdatums) auf mittlerweile überholte Ausgaben. Auch Otto Modersohns Tagebuch 1899/1900 ist zu dieser Zeit noch nicht veröffentlicht. Leider wird die Aufarbeitung auch in den jüngsten Darstellungen der Worpsweder Künstlerkolonie nicht nachgeholt: Hansmann (2011) vernachlässigt diese Selbstzeugnisse vollständig; lediglich Paulas Briefe und Tagebücher werden hier zu Rate gezogen.

Zwar dienten Otto Modersohns Tagebucheintragen aus den Jahren 1899/1900 Carlo Modersohns Dokumentarfilm<sup>47</sup> über den Landschaftsmaler als Grundlage, dennoch ist die Quintessenz der 2009 veröffentlichten Niederschriften in der Worpsweder Sekundärliteratur bislang nicht weiter beachtet worden: Otto Modersohn fühlte sich zutiefst angeregt durch den persönlichen Austausch mit Carl Hauptmann, der großes Verständnis für seine Malerei aufbrachte und ihn in seinen künstlerischen Visionen bestärkte. Auch der Briefwechsel zwischen Modersohn und Hauptmann, der in der 2003 herausgegebenen Sammlung *Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde* veröffentlicht wurde, zeugt von der Intensität und Nachhaltigkeit dieses ästhetischen Austauschs. Eine Auswertung ausgewählter Briefe und Tagebucheinträge soll im Rahmen dieser Arbeit dazu beitragen, das unverwechselbare Profil eines Kreises zu bestimmen, für dessen Selbstverständnis Interdisziplinarität und ästhetischer Austausch konstitutiv sind.

Neben den Tagebüchern und Briefen der Künstler vermag auch Heinrich Vogelers Autobiographie *Erinnerungen*<sup>48</sup> wichtige Einblicke in die goldene Zeit des Worpsweder Kreises zu geben. Interessant ist dabei vor allem die veränderte Perspektive, aus der Vogeler die Zeit um 1900 betrachtet: Als überzeugter Kommunist und Pazifist löst er ehemalige Verklärungen und Harmonisierungstendenzen seiner jugendstilgeprägten Kunst- und Lebensphase auf und blickt etwas nüchterner, wenn auch nicht schonungslos, auf die neuromantische Ausrichtung seiner Kunst und seines damaligen Freundeskreises. Darüber hinaus finden sich hier detaillierte Informationen über Ausbau und Gestaltung des Barkenhoffs und Vogelers vielfältige künstlerische Tätigkeiten.

Bei allen bisher erwähnten Quellen handelt es sich um Selbstzeugnisse der Worpsweder Künstler, durch die eine erstaunlich differenzierte Bestimmung des Worpsweder Kreises gelingen kann, ohne auf Sekundärliteratur zurückgreifen zu müssen. Dennoch ist einzugestehen, dass diese Dokumente oft nur eine subjektive Sicht der erlebten Zeit vermitteln können. Zwar tragen die unterschiedlichen Perspektiven zu einem ganzheitlichen Blick auf die Künstlergemeinschaft bei, da sie sich gegenseitig ergänzen, doch führt ihre Auswertung bisweilen zu Verständnislücken.

Dies erfordert eine Erhebung zusätzlicher Quellen.

---

<sup>47</sup> In seiner Filmbiografie setzt Carlo Modersohn auf historische Bildmaterialien: Filme, Fotografien, Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen und Schriftdokumente aus der Zeit um 1900. Siehe Anm. 15.

<sup>48</sup> Vogeler, Heinrich (1962): *Erinnerungen*. Mit 27 Abbildungen. Hrsg. v. Erich Weinert. Berlin: Rütten & Loening. Im Folgenden wird die Sigle HVE verwendet.



Aus diesem Grund wurden im Januar und März 2011 qualitative Interviews mit den leitenden Personen der Worpsweder Museen und des Worpsweder Archivs geführt. Für ein Gespräch zur Verfügung gestellt haben sich die Vogeler-Urenkelinnen Berit Müller und Daniela Platz vom *Haus im Schluh Worpswede* sowie die Modersohn-Enkelin Antje Modersohn-Noeres und ihr Ehemann Rainer Noeres vom *Otto Modersohn Museum*. Des Weiteren konnten Dr. Katja Pourshirazi vom *Overbeck Museum*, Dr. Frank Laukötter vom *Paula Modersohn-Becker Museum* und Beate C. Arnold vom *Worpsweder Archiv* für ein Gespräch gewonnen werden. Bei den Befragten handelte es sich teilweise auch um direkte Nachkommen einzelner Künstler des Kreises. Zu erwarten waren hier also nicht nur Hinweise auf den neuesten Forschungsstand, sondern auch persönliche Schilderungen und Ansichten und private Einblicke in familiäre Verhältnisse, was wiederum auf einen umfassenden Erkenntnisgewinn hoffen ließ: Immerhin konnten auf diese Weise kommunikatives und kulturelles Gedächtnis<sup>49</sup> aktiviert und miteinander verknüpft werden. Dies bedeutet, dass sowohl die (familiäre) mündliche Überlieferung der letzten drei Generationen, als auch die wissenschaftliche Arbeit des jeweiligen Museums oder Archivs in die Antworten der Befragten einfließen. Themen der Gespräche waren unter anderem die Exklusivität und Biedermeierlichkeit des Kreises, Kultursonntage auf dem Barkenhoff und ästhetische Erfahrungen im Rahmen des Worpsweder Kreises.<sup>50</sup> Die transkribierten und ausgewerteten Gespräche bieten einen hochaktuellen Blick auf den Worpsweder Kreis und können damit auch weiterführender Forschung als Grundlage dienen.

Als weitere Quellen der Analyse sind die Kunstwerke der Maler und Literaten zu nennen. Einige der im Wirkungszeitraum des Worpsweder Kreises (1900-1902) entstandenen oder auf Worpsweder Erlebnisse rekurrierenden Gemälde, Gedichte und Prosatexte sind als Repräsentationen künstlerischer Prozesse und Transformationen zu verstehen. In ihnen werden Erkenntnisse umgesetzt, die auf ästhetischen Erfahrungen und intermedialem Austausch beruhen. Anhand der Worpsweder Lyrik und Prosa Rilkes soll exemplarisch aufgezeigt werden, dass die Künstler im Laufe ihres Worpsweder Aufenthalts Erfahrungen machen, die Auswirkungen auf ihr Kunstverständnis haben.

---

<sup>49</sup> Die Begriffe des „kulturellen“ und „kommunikativen Gedächtnisses“ wurden von Jan und Aleida Assmann geprägt: Während das kommunikative Gedächtnis alltagsnah und gruppengebunden ist und typischerweise auf die mündliche Überlieferung der vorangegangenen drei Generationen, also 80-100 Jahre, begrenzt ist, umfasst das kulturelle Gedächtnis den archäologischen und schriftlichen Nachlass der Menschheit und wird mündlich, schriftlich, normativ und narrativ weitergegeben. Es bedarf der stützenden Rahmen wie Museen, Bibliotheken, Museen oder Schulen. Vgl. Assmann, Jan (2007): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München: C.H. Beck, vor allem S. 48-66.

<sup>50</sup> Die Interviewleitfäden der beiden Gesprächsrunden und Transkriptionen der einzelnen Interviews befinden sich im Anhang 7.1. und 7.2.

Was hier angedeutet werden soll, ist eine vorwiegend an Primärliteratur orientierte Forschungsweise. Dies schließt jedoch nicht aus, dass auch Sekundärliteratur zu einzelnen Künstlern oder der Worpsweder Künstlerkolonie zu Rate gezogen wird. Dabei wird jedoch bevorzugt auf jene Schriften zurückgegriffen, die in enger Beziehung zu den Selbstzeugnissen der Künstler stehen.<sup>51</sup> Vor allem hinsichtlich einer Bestimmung der kulturhistorischen Hintergründe und einer Positionierung des Kreises im Kontext alternativer Lebensformen um 1900 ist eine Ausrichtung an einschlägiger Forschungsliteratur zur kulturellen Moderne und Darstellungen einzelner Künstlergruppen unerlässlich. Nicht zuletzt sind auch theoretische Abhandlungen der Ästhetik zu den Quellen der Forschung zu zählen, wobei sich diese auf die jüngsten Veröffentlichungen<sup>52</sup> zum Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ beschränken, da anhand dieses Konzeptes eine neue Sichtweise auf die Kunst-Leben-Debatte eröffnet werden soll.

#### **1.4. Methodische Überlegungen**

Der Blick auf Forschungsstand und Quellenlage verdeutlicht, dass sich eine Analyse des Worpsweder Kreises auf mehreren Ebenen bewegen muss, sodass auch unterschiedliche Methoden anzuwenden sind.

Um den Entstehungskontext künstlerischer Lebensformen zu skizzieren und den Worpsweder Kreis von parallel existierenden Gruppierungen abzusetzen, ist zunächst eine Kennzeichnung paralleler Lebensformen und Künstlergruppen vor dem Hintergrund der kulturellen Moderne erforderlich. Durch einen systematischen Vergleich der Gruppen können Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden, die Aufschluss über Motivationen, Maßstäbe, theoretische Grundlegungen und Zielsetzungen geben. Auf diese Weise ist es später möglich, eine Positionierung des Worpsweder Kreises innerhalb dieser künstlerischen Lebensformen vorzunehmen. Gleichzeitig dient diese Untersuchung dazu, einen breitgefächerten Überblick über kulturhistorische Hintergründe zu gewinnen, weil Bedingungen und Voraussetzungen künstlerischer Lebensformen, wie etwa Nietzsches Kunst- und Kulturbegriff und sein lebensphilosophisches Gedankengut, ebenfalls gesichtet und ausgewertet werden.

---

<sup>51</sup> Siehe etwa Bohlmann-Modersohns Schriften über Paula und Otto Modersohn, die in enger Zusammenarbeit mit dem *Otto Modersohn Museum* entstanden sind und sich auf unmittelbares Archivmaterial beziehen. Siehe etwa Anm. 10. Weitere Texte der Autorin sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

<sup>52</sup> Als Grundlage dienen hier vor allem: Fischer-Lichte (2001) und Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.) (2003): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Um Erkenntnisse über Selbstverständnis und Binnenstruktur des Worpsweder Kreises, die kulturellen Sonntage, typische Tagesabläufe und ästhetische Erfahrungen der Künstler zu gewinnen, ist eine Auswertung all der Quellen unerlässlich, die auf die Künstler und ihre Selbstdarstellung zurückzuführen sind. Es handelt sich um die oben erwähnten Tagebücher, Briefe und Autobiographien, die nicht nur individuelle Eindrücke und Erfahrungen wiedergeben, sondern auch erstaunliche Einblicke in die Reflexion künstlerischer Prozesse bieten. Auch die Auswertung des unveröffentlichten Materials – die Tonbandaufnahmen, Briefe und die Biographie Martha Vogelers – kann in dieser Hinsicht weitreichende Erkenntnis bringen, weil es einen frischen, unverstellten Blick auf Heinrich Vogeler und den Worpsweder Kreis bereithält und die Exklusivität des Kreises unmissverständlich herausstellt.

Da die Worpsweder Sekundärliteratur nur rudimentäre Informationen über das Selbstverständnis des Kreises, die Worpsweder „Kultursonntage“ und ästhetische Erfahrungen der Künstler liefert, müssen Verständnislücken und Widersprüche auf anderem Wege geklärt werden. Hier bietet es sich an, in Kontakt zu den Menschen zu treten, die sich mit der wissenschaftlichen Aufbereitung und Veröffentlichung des Nachlasses der Worpsweder Künstler befassen. Erfreulicherweise haben sich einige dieser Personen im Januar und März 2011 für ein Gespräch zur Verfügung gestellt. Es wurden also Interviews mit den leitenden Personen der Worpsweder Museen und des Worpsweder Archivs geführt. Als Erhebungsmethode, mit der Sinn rekonstruiert und gedeutet werden kann, bot sich ein qualitatives, problemzentriertes Interview an, das auf eine bestimmte Problemstellung fixiert ist, aber den Befragten möglichst frei zu Wort kommen lässt. Im Mittelpunkt des Gesprächs stand dabei ein Interviewleitfaden, wobei die Fragen flexibel und in beliebiger Reihenfolge behandelt, abgeändert und weiterentwickelt werden konnten.<sup>53</sup>

Rückblickend waren die einzelnen Gespräche äußerst lohnenswert, da sie zu einer Kategorisierung ästhetischer Erfahrung beitragen, elementare Auskunft über einzelne Künstler und ihre Arbeitsweise geben<sup>54</sup> und Einblicke in den Worpsweder Künstleralltag gewähren konn-

---

<sup>53</sup> Als theoretische Basis und Anleitung dienten dabei: Flick, Uwe (2010): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag und Helfferich, Cornelia (2009): *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

<sup>54</sup> Besonders aufschlussreich war in diesem Zusammenhang das Gespräch mit Antje Modersohn-Noeres, da sie erhellende Einsichten in Leben und Werk ihres Großvaters gab, die weit über die Tagebücher und Briefwechsel des Landschaftsmalers hinausgingen. Siehe Modersohn-Noeres und Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3. Die studierte Kunsthistorikerin Antje Modersohn-Noeres ist die Enkelin von Otto Modersohn und leitet gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Galeristen Rainer Noeres, das Otto Modersohn Museum in Fischerhude.

ten. Enttäuscht wurde jedoch die Hoffnung auf die Existenz einschlägiger Quellen zu den Worpsweder Kultursonntagen. Dies hat zur Folge, dass die Rekonstruktion der sonntäglichen Treffen ausgehend von den Selbstzeugnissen der Künstler vorgenommen werden muss.

Nach der Transkription und Auswertung<sup>55</sup> der Interviews konnte schließlich – ausgehend von den neu gewonnenen Einsichten – die Gliederung des zentralen Kapitels *Der Worpsweder Kreis* erstellt werden; auch die in den Gesprächen entwickelte Kategorisierung ästhetischer Erfahrungen wurde übernommen und ist nun wichtiger Bestandteil des 4. Kapitels.

Um in Anschluss an diese Forschungsschritte nachzuweisen, dass Künstler während ihres Worpsweder Aufenthalts Veränderungen durchlaufen, die ihr Kunstverständnis nachhaltig beeinflussen, bedarf es hermeneutischer Analysen auf literaturwissenschaftlicher und intermedialer Ebene: Zum einen werden Rilkes Tagebucheinträge und die darin enthaltenen Gedichte untersucht, um die unmittelbare Wirkung ästhetischer Erfahrung auf den künstlerischen Schaffensprozess zu beleuchten. Der Worpsweder Kreis ist gleichzeitig Adressat, Inhalt und Inspiration seiner Gedichte. Deshalb kann durch eine literaturwissenschaftliche Analyse dieser Texte das Beispiel einer „Schwellenerfahrung“ nachgezeichnet werden. Zum anderen werden die Beziehungen zwischen den Worpsweder Kunstformen untersucht, um intermediale Prozesse kenntlich zu machen. Dabei wird vor allem eine Antwort auf die Frage gesucht, inwiefern sich Künstler und Literaten wechselseitig beeinflussen und inwieweit sich dies in ihrer Kunst ausdrückt. Als Quellen dienen dabei ausgewählte Textpassagen aus Rilkes Monographie *Worpswede* und dem *Requiem für eine Freundin*, die nicht nur seine Verbundenheit mit den Worpsweder Künstlern offenbaren, sondern auch die durch sie eingeleitete Wende in Rilkes Ästhetik um 1900 veranschaulichen.

Anhand der selbstständigen empirischen Untersuchungen, Auswertungen und Analysen wird in einem letzten Forschungsschritt der Versuch unternommen, die konstruierte Sonderstellung des Worpsweder Kreises vor dem Hintergrund paralleler Gruppierungen zu definieren, um ein exakteres, umfassenderes Bild über die Bedeutung künstlerischer Lebensformen um 1900 geben zu können.

---

<sup>55</sup> Die Auswertung des Interviewmaterials wurde nach Philipp Mayrings Verfahren der *Qualitativen Inhaltsanalyse* vorgenommen. Dabei spielte vor allem die Zusammenfassung bzw. Reduktion der einzelnen Themenblöcke und die Explikation unverständlicher Textpassagen eine wichtige Rolle. Mayring, Philipp (2010): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarb. Aufl. Weinheim/Basel: Beltz.

## 1.5. Zielsetzung der Arbeit

Ziel der Arbeit ist die erstmalige Erforschung des Worpsweder Kreises. An seinem Beispiel soll herausgestellt und nachgewiesen werden, dass künstlerische Lebensformen der Jahrhundertwende nicht (nur) als Kontrastprogramm zu gesellschaftlichen Missständen der Modernisierung zu verstehen sind, sondern als Orte der „Schwellenerfahrung“, in denen ästhetische Erfahrungen ermöglicht werden, die zu weitreichenden individuellen Veränderungen führen.

Dies setzt jedoch nicht nur eine detaillierte Analyse des Worpsweder Kreises voraus, sondern auch einen breitgefächerten Überblick über die kulturhistorischen Hintergründe um 1900. Aus diesem Grund beginnt die Arbeit mit einem umfassenden Kapitel über *Kunst und Leben um 1900*. Nach einer Annäherung an den Begriff der „kulturellen Moderne“ werden hier vor allem geistige Strömungen vorgestellt, die elementar für die Entstehung künstlerischer Lebensformen sind: der lebensphilosophische Diskurs der Jahrhundertwende und Nietzsches Konzeptionen ästhetischer Lebensformen. Nietzsches Gedankengut wirkt für viele Künstler und Intellektuelle dieser Zeit wegweisend: Seine Anschauungen führen dazu, dass sich um 1900 zahlreiche Künstlergruppen und literarische Gemeinschaften formieren, in denen die von ihm proklamierte Verbindung von Kunst und Leben umgesetzt wird. Gruppen der Lebensreform gehören ebenso dazu wie literarische Gemeinschaften und Künstlerkreise, einige Beispiele werden im Anschluss vorgestellt, nicht zuletzt, um eine spätere Positionierung des Worpsweder Kreises im Kontext dieser Lebensformen vornehmen zu können.

Mit Ausnahme der Darmstädter Künstlerkolonie wird in diesem Rahmen jedoch auf die exemplarische Darstellung deutscher Künstlerkolonien verzichtet, da der Worpsweder Kreis eben nicht als Künstlerkolonie, sondern als interdisziplinäre Gemeinschaft von Künstlern und Literaten vorgestellt werden soll. Stattdessen wird ein Blick auf die grundlegenden Ursprünge künstlerischer Gruppierungen gelegt. Das Kapitel endet mit einem Blick auf die Gründungsjahre der Künstlerkolonie Worpswede. Die folgende Zäsur soll den Umbruch innerhalb der Worpsweder Künstlerkolonie transparent machen: Mit der Ankunft der Malerinnen weichen die Männerfreundschaften der Gründungsphase einer neuen Formation, es bildet sich der Worpsweder Kreis, der nun als eigenständiges Phänomen zu betrachten ist.

Hier setzt das zentrale Kapitel *Der Worpsweder Kreis* an. Um ein möglichst genaues Bild des Kreises zu geben, werden zunächst Binnenstruktur und Selbstverständnis bestimmt. Es werden demnach nicht nur die Interdisziplinarität und die familiäre Ausrichtung des Kreises analysiert, es ist auch der Frage nachzugehen, welche Bedeutung Bürgerlichkeit und Biedermeier für die Künstler haben. Gerade die Hinwendung zur (bildungs-)bürgerlichen Kultur scheint, ebenso wie die Abgeschlossenheit nach außen, elementar für das Selbstverständnis des Krei-

ses zu sein: Gediegene Hauskonzerte, Lesungen und intellektueller Austausch bleiben nur einem kleinen, privaten Kreis vorbehalten, der mögliche Neuankömmlinge entschieden abwehrt und ein hohes ästhetisches Niveau pflegt. Besonders schwer haben es hier Personen, die den bildungsbürgerlichen Hintergrund der Künstlerfreunde nicht teilen. Unveröffentlichte Tonbandaufnahmen und Briefe Martha Vogelers sind in diesem Zusammenhang äußerst aufschlussreich. Hier wird die elitäre Gemeinschaft aus der Perspektive eines einfachen Dorf Mädchens beschrieben, was die Exklusivität des Kreises deutlich herausstellt und Verklärungen und Harmonisierungstendenzen früherer Forschungen auflöst.<sup>56</sup>

Im Anschluss erfolgt eine Rekonstruktion der Worpsweder Kultursonntage, in der nicht nur Vogelers Barkenhoff als würdiger Treffpunkt des Kreises beschrieben wird, sondern auch die wesentlichen Programmpunkte der kulturellen Sonntagnachmittage, die Rilkes Tagebucheintragen zu entnehmen sind: die musikalischen Vorträge, Lesungen und der intellektuelle Austausch. Es ist deshalb lohnenswert, Inhalt und Ablauf dieser Treffen zu rekonstruieren, weil sich auf diesem Wege Präferenzen und Gewohnheiten herauskristallisieren, die Rückschlüsse auf den Charakter des Kreises geben. Darüber hinaus können so Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung im Rahmen dieser Zusammenkünfte offengelegt werden.

Nach der eingehenden Untersuchung des Worpsweder Kreises wird im folgenden Kapitel der Versuch einer Dimensionierung ästhetischer Erfahrungen unternommen. Es werden also alle ästhetischen Erfahrungen, die im Kontext dieser künstlerischen Lebensform von Belang sind, kategorisiert und gekennzeichnet.<sup>57</sup> Erst auf dieser Basis können ästhetische Erfahrungen innerhalb des Worpsweder Kreises als „Schwellenerfahrungen“ exemplifiziert werden – als Erfahrungen, die weitreichende Veränderungen bei den Beteiligten nach sich ziehen und eine Umorientierung ihrer Darstellungs- und Schreibverfahren einleiten. Exemplarisch wird diese Analyse an Rilkes Tagebüchern, ausgewählten Passagen aus der Monographie *Worpswede* und dem *Requiem für eine Freundin* vorgenommen, weil diese Texte den Fortschritt symbolisieren, den Rilkes Kunsttheorie durch den Worpsweder Aufenthalt erfährt.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.4.2. *Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoffs: Martha Vogeler*. In dieses Kapitel ist ein Großteil der unveröffentlichten Quellen – der Tonbandaufnahmen, Briefe und der Biographie Martha Vogelers – eingeflossen.

<sup>57</sup> Die Kategorisierung ästhetischer Erfahrungen im Worpsweder Kreis wurde gemeinsam mit den Gesprächspartnern der beiden Interviewrunden entwickelt. Sie erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit und stellt nur eine erste Annäherung dar.

<sup>58</sup> Überhaupt zieht der Dichter aus der Begegnung mit den Malern wohl die meiste Inspiration, während die Konfrontation mit Rilkes Werk bei den Malern deutlich weniger Spuren hinterlassen hat. Von Otto Moder-

In den abschließenden Überlegungen sollen die innovativen Ergebnisse der Untersuchung auf eine allgemeinere Ebene gehoben werden: Die konstruierte Sonderstellung des Worpsweder Kreises wird vor dem Hintergrund parallel existierender Lebensformen und Künstlergruppen der Jahrhundertwende definiert, um eine neue Sicht auf die Deutung und Beschreibung künstlerischer Lebensformen zu eröffnen. Versteht man diese nämlich als Orte der „Schwellenerfahrung“, wird eine Alternative zu jenen Interpretationsmustern geboten, die ästhetische Gemeinschaften um 1900 – als Ausprägungen der ästhetischen Moderne – zu sozialen Signaturen von Verlust und Eskapismus erklären und diese im Rücken der andernorts voranschreitenden Moderne lokalisieren. Ästhetische Moderne bedeutet jedoch mehr als Gegen-Moderne. Ziel der Arbeit ist es, ästhetische Modernisierung aus der gängigen Dichotomie von Moderne und Antimoderne zu befreien und künstlerische Lebensformen als Stätten der inneren Modernisierung, als Orte der „Schwellenerfahrung“ zu beschreiben.

---

sohn sind nur einzelne Stellungnahmen zu dem Dichter und seinem Werk bekannt und auch Paula Modersohn-Becker schweigt sich über die ersten Treffen mit Rilke fast vollständig aus. Als direktestes Ergebnis des gemeinsamen Umgangs kann allerdings allein ihr 1906 entstandenes Porträt des Dichters gelten. Vgl. dazu Daugelat (2005), S. 16.

## **2. Kunst und Leben um 1900**

### **2.1. Die kulturelle Moderne**

#### **2.1.1. Zivilisatorische und ästhetische Moderne**

Die Jahrhundertwende markiert eine Phase des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs. Vieles spricht sogar dafür, die Jahre um 1900 als eigene, neue Epoche zu bezeichnen, da aus ihnen das Bewusstsein hervortritt, eine noch nie dagewesene Zukunftsschwelle zu überschreiten.<sup>59</sup> Paradigmatisch dafür ist die Pariser Weltausstellung im Jahr 1900, auf der die technischen und zivilisatorischen Errungenschaften aller bedeutenden Nationen vor den Augen des Publikums ausgebreitet werden. Zahlreiche Attraktionen wie kinematographische Vorstellungen, Ausstellungspaläste mit Exponaten aus aller Welt und Präsentationen von Neuerungen auf den Gebieten des Schiffbaus, des Maschinenbaus und der Konsumgüterindustrie demonstrieren den Gipfel des Fortschritts.

Auch in Deutschland ergreift ein zunächst ungebrochener Fortschritts- und Kulturoptimismus weite Teile der Bevölkerung. Die Industrialisierung mit ihren Schwerpunkten in der chemischen Industrie, der Elektrotechnik, der Stahlindustrie und dem Verkehrswesen schreitet in vollen Zügen voran. Die Lebensverhältnisse verändern sich in erheblichem Maße, Medizin und Hygiene machen beachtliche Fortschritte, die Säuglingssterblichkeit geht zurück und die Lebenserwartung steigt.<sup>60</sup> Doch auch der Lebensraum der Menschen unterliegt einem weitgreifenden Wandel. Um 1900 leben schon 16,2% der Bevölkerung in Städten mit mehr als 100.000 Einwohnern, während 1875 nur 3,5% der Menschen in Großstädten lebten. An den Standorten der Fabriken wachsen neue und größere städtische Ballungszentren. Damit entstehen jedoch nicht nur Arbeitsplätze, sondern auch neue Gesundheitsgefährdungen. So kann auch in einem Land, das sich dem Fortschritt verschrieben hat, nicht verhindert werden, dass soziale oder zivilisatorische Probleme der rasch anwachsenden Städte, wie allgemeine Versorgungs- und Hygieneschwierigkeiten oder die Verelendung der Land- und Industriearbeiterschaft, das gesellschaftliche Leben um die Jahrhundertwende bestimmen.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Es bietet sich an, den Begriff „Jahrhundertwende“ in einem großzügigeren Zeitrahmen zu betrachten. So könnte man sich darauf einigen, darunter einen Zeitraum von etwa vierzig Jahren zu verstehen, der mit der Deutschen Reichsgründung 1871 beginnt und mit dem Ersten Weltkrieg 1914 endet. Charakteristisch für diese Jahre sind die relative Stabilität der politischen Systeme in ganz Europa und der wirtschaftlich-technische Aufschwung, der durch die vorwiegend friedlich ausgetragene Konkurrenz der europäischen Industrienationen begünstigt wird.

<sup>60</sup> Vgl. Kuchenbuch, Thomas (1992): Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart: Verlag Metzler. S. 14 ff. und S. 20.

<sup>61</sup> Vgl. ebd. Siehe dazu auch Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: C.H. Beck. S. 22 ff.



Die dynamisch-progressive Zeit der Jahrhundertwende trägt also deutlich ambivalente Züge, die zu einem „Unbehagen an der Moderne“<sup>62</sup> führen: Mit dem Stolz auf die Errungenschaften der zivilisatorischen Moderne mischen sich Skepsis und Widerstand gegen die negativen Folgen der modernen Entwicklung. Mit kritisch-bilanzierender Rückschau auf die Modernisierung der vergangenen Jahre verbindet sich das gegenläufige Bedürfnis nach Lebenserneuerung und weltanschaulicher Neuorientierung im folgenden Jahrhundert.

Doch nicht nur die äußere Wirklichkeit ist gravierenden Veränderungen unterworfen, auch die menschliche Innenwelt, die Bewusstseinsstruktur, unterliegt einem Wandel, der grundlegende Sicherheiten und Traditionen in Frage stellt. Da weite Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens der allgemeinen Innovationsbeschleunigung unterworfen sind, geschieht es, dass der Sinn für Kontinuität, Orientierung und Selbstgewissheit immer mehr verloren geht. Gewachsene Tradition wird durch artifizielle Funktion ersetzt, eigene Erfahrungen spielen von nun an untergeordnete Rollen im menschlichen Handeln. Daraus folgt, dass sich der Mensch angesichts einer Welt, in der die Herleitbarkeit von Bezügen und Wirklichkeiten nicht mehr gewährleistet ist, zusehends hilflos und verunsichert fühlt.<sup>63</sup> Mit diesem Verlust von Kontinuität und Orientierung im gesellschaftlichen Wandel kann das Phänomen der *historischen Diskontinuität*<sup>64</sup> charakterisiert werden. Sie ist die Folge der modernen Emanzipation von geschichtlichen Herkunftstraditionen und Ursprung der aufkommenden, epochentypischen Krisenstimmung, deren Hauptmerkmal die Verunsicherung des Individuums ist.

Diese Verunsicherung hat jedoch mehrere Ursachen. Mit der Auflösung der alten Ständeordnung werden Prozesse in Gang gesetzt, die traditionelle Gemeinschaften brechen und den Menschen in ein unüberschaubar komplexes Geflecht sozialer Beziehungen werfen. Die Veränderung der Sozialstruktur wird als Verwischung und Nivellierung sozialer Unterscheidungskriterien wahrgenommen, weil sich alte Wertvorstellungen, Interaktions- und Identifikationsmuster radikal ändern. Zusätzliche Verunsicherung birgt neben dem Erfahrungs- auch ein Sinn- und Wertverlust, der in weiten Teilen zu religiöser Entwurzelung und zum Bruch

---

<sup>62</sup> Taylor, Charles (1995): Das Unbehagen an der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

<sup>63</sup> Vgl. Barz, Christiane (2003): Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. In: EKF Wissenschaft. Literaturwissenschaft. Bd. 2. Leipzig: Edition Kirchhoff & Franke. S. 30.

<sup>64</sup> Im Kontext der Ausführungen der Verfasserin skizziert dieser Begriff die ambivalente Situation der Menschen um 1900, die sich einerseits begeistert über technische und zivilisatorische Fortschritte zeigen, aber ebenfalls skeptisch und verunsichert reagieren, da die radikale Umwälzung jeglicher Alltagsstrukturen ihnen den Boden unter den Füßen zu entreißen scheint. Das Fehlen vertrauter Muster trägt zu einem Bewusstsein der Orientierungslosigkeit bei und leitet dadurch eine Krisenstimmung ein, aus der wiederum die Suche nach bindenden, einheitsstiftenden Faktoren erwächst. Siehe dazu auch: Barz (2003), S. 30 ff.

mit überindividuellen Sinnstrukturen führt. Nietzsches Proklamation vom „Tod Gottes“ ist in diesem Zusammenhang ein nachhaltig wirkendes Wort, das die Glaubensgewissheit der Gesellschaft erschüttert und sowohl die Absage an die christliche Weltanschauung als auch die radikale Diesseitigkeit des Lebens fordert. Es kommt verstärkt zur Ausbildung von politischen „Ersatzreligionen“ wie den ‚Sozialisten‘ oder den ‚Alldeutschen‘ oder zur Formierung von Subkulturen wie die Frauen- und die Jugendbewegung oder die antibürgerliche Bohème.<sup>65</sup> Doch nicht nur Nietzsches Gedankengut wirkt sich stark auf das Weltdeutungssystem der Gesellschaft aus. Auch die mit der naturwissenschaftlichen Moderne verbundenen Erkenntnisse haben Einfluss auf das gesellschaftlich-kulturelle Klima der Jahrhundertwende:

Die folgenreiche ‚darwinistische Revolution‘ stellt die ausschließlich biologische Herkunft des Menschen in den Vordergrund und markiert damit das Ende des anthropozentrischen Weltbildes. Das Hauptwerk des britischen Naturforschers Charles Darwin *On the origin of species by means of natural selection* (1859, deutsch 1860: *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*) bildet als streng naturwissenschaftliche Erklärung für die Diversität des Lebens die Grundlage der modernen Evolutionsbiologie.

In Deutschland formuliert der Jenaer Ordinarius Ernst Haeckel 1872 das bis heute umstrittene „Biogenetische Grundgesetz“ von der Rekapitulation der Phylogenese (Entwicklung der Art) in der Ontogenese (Entwicklung des Einzelorganismus), das zu einem theoretischen Hauptpfeiler der monistischen Weltanschauung wird, für deren Verbreitung sich Haeckel in vielen Vorträgen und Publikationen einsetzt.<sup>66</sup>

Zusätzlich tragen sowohl Freuds 1899 (mit der Jahreszahl 1900) erschienene *Traumdeutung* als auch seine Erkundung der Macht des „Unbewussten“ dazu bei, dass sich um 1900 die Vorstellung vom einheitlichen Individuum immer mehr auflöst.<sup>67</sup> Zwar war das Wissen über Neurosen, Hysterie, Neurasthenie in der Literatur des 19. Jahrhunderts bereits oftmals diskutiert worden, doch ist es Freud, der als Erster das Vokabular für innerseelische Vorgänge fin-

---

<sup>65</sup> Vgl. Kanz, Christine (2001): Die literarische Moderne. In: Beutin, Wolfgang (Hg.) (2001): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 342- 386, hier S. 354.

<sup>66</sup> Vgl. Sprengel (1998), S. 74 f.

<sup>67</sup> Die Irrationalität des Traumes wird zum Ausgangspunkt eines grundsätzlichen Zweifels an der Vernunft des Menschen und seiner Fähigkeit zur rationalen Bewältigung der Wirklichkeit. Vgl. Sprengel (1998), S. 94.

det und die Mechanismen des von ihm so bezeichneten „Unbewussten“ eingehend beschreibt und kategorisiert.<sup>68</sup>

Die *zivilisatorische Moderne* kann somit nicht nur durch den technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritt charakterisiert werden. Sie steht auch für die Folgen der Modernisierungsprozesse, denn in ihrem Zuge werden bisherige Existenzgrundlagen in Wissenschaft, Religion und gesellschaftlicher Alltagsrealität zum Einsturz gebracht. Prägendes Merkmal der modernen Gesellschaft und Grundlage ihrer Entfaltung ist nun ebenfalls ein Konzept wissenschaftlicher Rationalität, das den Geltungsanspruch von Aussagen über die Welt ebenso wie von gesellschaftlichem und individuellem Handeln an ihre rationale Begründbarkeit bindet.<sup>69</sup> Die Welt ist „entzaubert“, wie es Max Weber formuliert.<sup>70</sup>

Die wachsende soziale und funktionale Differenzierung führt dazu, dass sich die Einheit der Gesellschaft in ein Nebeneinander unverbundener Sphären auflöst. Aus diesen Fragmentierungs- und Entfremdungserfahrungen erwächst die Suche nach Sicherheiten, nach Bindendem in einer Welt unverbindlicher Sachzusammenhänge. Es kommt zu einer Bewusstseinskrise, die eine Antwort auf die Entwicklungen der zivilisatorischen Moderne sucht und der inneren Notwendigkeit folgt, die Defizite und Einseitigkeiten der Fortschrittsorientierung auszugleichen.

Dieser kompensatorische Anspruch ist das Hauptcharakteristikum der *ästhetischen Moderne*, die nicht als absolute Negation der Moderne verstanden werden darf, wohl aber entscheidende Relevanz hinsichtlich einer reflexiv-kritischen Modernesicht besitzt.

---

<sup>68</sup> Auch hier ist die Bedeutung Nietzsches hervorzuheben: Nach Freuds Einschätzung wäre die Psychoanalyse mit ihrem kultur- und zivilisationskritischen Impetus ohne den Einfluss des Dichters und Philosophen nicht denkbar gewesen. Vgl. Kanz (2001), S. 361.

<sup>69</sup> Vgl. dazu etwa Habermas, Jürgen (1991): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

<sup>70</sup> In seiner Schrift *Wissenschaft als Beruf* hält Max Weber über die Folgen der Intellektualisierung und Rationalisierung fest: „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.“ Weber, Max (1994): *Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Politik als Beruf 1919*. Abt. I/17. Hrsg. v. Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter. Tübingen: Mohr. S. 9.

Sie entsteht als „epochale Ambivalenzzone“<sup>71</sup>, in der die Utopie einer versöhnten Gesellschaft noch wirkmächtig scheint, ihr ein radikaler Desillusionismus aber schon den Boden entzogen hat. In ihr macht sich der Anspruch geltend, Weltanschauung zu konstituieren, Zusammenhang, Ganzheit und Einheit zu schaffen in einer Welt, deren äußere und innere Vereinzelung nur allzu offensichtlich ist. Ihre Antwort auf den Erfahrungsverlust, die Rationalisierung, die Versachlichung und die Fragmentierung der zivilisatorischen Moderne ist die Schärfung der Wahrnehmung, der Blick ins Seelische und ein eigenständiger, auf ästhetischer Erfahrung bauender, erkenntnisorientierter Weltzugang. Sie bricht mit der zeittypischen Ausrichtung des Naturalismus<sup>72</sup>, indem sie sich vom Wissenschaftskonformismus und der am Fortschritt orientierten Wissenschaft als oberster Deutungsinstanz emanzipiert und die negativen Aspekte der Moderne, wie den Zerfall sozialer Beziehungen im Konkurrenzprinzip, die Herrschaftsanmaßung der Vernunft über die Natur oder die zunehmend imperiale Verquickung von Machtpolitik und Modernisierung vorführt.<sup>73</sup>

Ziel der ästhetischen Moderne ist jedoch nicht nur die Kritik der zivilisatorischen Moderne. Gegen die epochentypischen Entfremdungs- und Fragmentierungserfahrungen propagiert sie eine neue, lebensbejahende Bindung an die Wirklichkeit; sie erkennt die Irreversibilität der neuesten Entwicklungen an, will aber das Sinnvakuum des wissenschaftlichen Zeitalters mit ihrer weltanschaulichen Kompetenz, ihren philosophischen, monistischen und künstlerischen Entwürfen ausfüllen.<sup>74</sup> Christiane Barz beschreibt diese doppelte Dimension der ästhetischen Moderne mit zwei Begriffen, die sich nur vordergründig widersprechen: „Weltflucht“ und „Lebensglaube“. Denn dieser scheinbare Antagonismus erweist sich im Kontext der kulturellen Moderne als konstituierendes Charakteristikum eines komplementären Wirkungsverhältnisses: Während Niedergangsbewusstsein und die Ablehnung einer Welt, in der lediglich zivilisatorische Werte zählen, den Charakter der ästhetischen Offensive prägen, erwächst gleichzeitig der Glaube an eine ästhetische Weltanschauung, in der das Bedürfnis nach Ganzheit und Sinn befriedigt werden kann.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Vietta, Silvio (1998): Die Modernekritik der ästhetischen Moderne. In: Die Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hrsg. v. Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink Verlag. S. 540.

<sup>72</sup> Näheres zum Begriff des „Naturalismus“ im folgenden Unterkapitel *Fin de Siècle, Décadence und Ästhetizismus*. Hier fungiert der Begriff als Parameter der Abgrenzung zu konträren Bewegungen.

<sup>73</sup> Vgl. Vietta (1998), S. 548.

<sup>74</sup> Vgl. Barz (2003), S. 103.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.

Auf diese Weise kann der Horizont der kulturellen Moderne nur unter Berücksichtigung zivilisatorischer *und* ästhetischer Perspektiven hinreichend beleuchtet werden, da deren Komplementarität historische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und künstlerische Ansätze einschließt und sowohl Ursachen und Motive als auch Folgen und Ziele innerhalb der kulturellen Moderne beleuchtet.

Es kann in diesem Zusammenhang nur als logische Konsequenz erscheinen, dass auch die künstlerische Kreativität dieser Jahre nicht einseitig ausgerichtet ist, sondern unterschiedliche Wege des Ausdrucks sucht. Tatsächlich finden sich in Literatur, Musik und Kunst zahlreiche Hinweise und Merkmale einer zutiefst ambivalenten Zeit, die eine Fülle unterschiedlicher Stilformen und Denkweisen hervorbringt. Beispielhaft seien an dieser Stelle Worte des Schriftstellers Robert Musil angeführt, der 1931 rückblickend in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* über diesen Zustand des Vorläufigen, Unentschiedenen und Hoffnungsvollen der Jahrhundertwende schreibt:

*Niemand wußte genau, was im Werden war; niemand vermochte zu sagen, ob es eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Moral oder vielleicht eine Umschichtung der Gesellschaft sein sollte. Darum sagte jeder davon, was ihm paßte. [...] Es wurde der Übermensch geliebt, und es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; [...] man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schlossalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft. Dies waren freilich Widersprüche und höchst verschiedene Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem; [...] Diese Illusion, die ihre Verkörperung in dem magischen Datum der Jahrhundertwende fand, war so stark, daß sich die einen begeistert auf das neue, noch unbenützte Jahrhundert stürzten, indes die anderen sich noch schnell im alten wie in einem Hause gehen ließen, aus dem man ohnehin auszieht, ohne daß sie diese beiden Verhaltensweisen als sehr unterschiedlich gefühlt hätten.<sup>76</sup>*

Wie Musils Worte offenbaren, fällt es schwer, einen einheitlichen Begriff für Stile und Bewegungen jener Zeit zu finden. Die Simultaneität und Pluralität unterschiedlicher künstlerischer und literarischer Richtungen sind um 1900 das übergreifende Signum einer sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultur in einer hochkomplexen Gesellschaft. Für Thomas Anz sind sie damit ein charakteristisches Phänomen jenes Prozesses, den Historiker und Sozialwissenschaftler als ‚Modernisierung‘ bezeichnet haben.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Musil, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1 (= Erstes und zweites Buch). Reinbek: Rowohlt. S. 55.

<sup>77</sup> Vgl. Anz, Thomas (2007): Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin: de Gruyter. S. 329-346, hier S. 331.

Im Folgenden sollen nun *Fin de Siècle*, *Décadence* und *Ästhetizismus* als spezifische Ausprägungen der ästhetischen Moderne und Gegenbewegungen zum Naturalismus vorgestellt werden, um Begriffsverwirrungen zu umgehen und der offensichtlichen Komplexität ästhetischer Moderne Rechnung zu tragen.

### 2.1.2. Fin de Siècle, Décadence und Ästhetizismus

Während aus der Bezeichnung *Jahrhundertwende* noch die Begeisterung für den Neubeginn und Aufbruch ins nächste Jahrhundert spricht, existieren um 1900 bereits parallele Termini, die von zeitgenössischen Künstlern und Intellektuellen verwendet werden, um auf die zwispältige kulturelle Situation zu verweisen. Der häufig verwendete Begriff *Fin de Siècle* weist eher auf das Gegenteil des Neubeginns – nicht von Auf-, sondern Abbruch ist hier die Rede, von einem langsamen Zu-Ende-Gehen des alten Jahrhunderts.

Die österreichische Schriftstellerin, Literaturkritikerin und Übersetzerin Marie Herzfeld (1855–1940) äußert sich 1893 in ihrem Essay *Fin-de-siècle* wie folgt über ihre Zeit:

*Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale, die wir von den Vätern ererbt haben und mit unserem besten Lieben geliebt, und es fehlt uns nun die Kraft des Aufschwungs, welcher neue, wertvolle Lebenslockungen schafft. [...] Und in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten empor; die Persönlichkeit verdoppelt, vervielfacht sich; [...] die überanstrengten Nerven reagieren nur auf die ungewöhnlichen Reize und versagen den normalen Dienst; – sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits, apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-Gehens – Fin-de-Siècle-Stimmung.<sup>78</sup>*

Diese zugespitzte Zeitdiagnose wirft ein dunkles Bild auf die Moderne. Worte wie „müdes Gehirn“, „Mutlosigkeit“, „Weltverzweiflung“ oder „absterbende Ideale“ spiegeln das Krisenbewusstsein einer Gesellschaft, die mangels Kraft und Innovativität weder den „Aufschwung“ in ein neues Leben schafft, noch in der Lage ist, sich selbst zu „regieren“. Folge dieser apathischen Antriebslosigkeit sei, so Herzfeld, die Ausbildung krankhafter Muster, die in Multiplizitäten der Persönlichkeit und neurasthenischen Reizstörungen offensichtlich würden. Immer lauter werden die Stimmen, die „die wachsende Nervosität unserer Zeit“ unmittelbar auf die „im Kampfe ums Dasein“ gemachte Erfahrung der Industrialisierung und des Wachstums zurückführen, auf „die außerordentlichen Errungenschaften der Neuzeit, die Entdeckungen und Erfindungen auf allen Gebieten, die Erhaltung des Fortschritts“.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Zit. nach: Sprengel (1998), S. 121.

<sup>79</sup> Vgl. Erb, Wilhelm (1893): Über die wachsende Nervosität unserer Zeit. Zit. nach: Freud, Sigmund (1908): Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität. In: Freud, Sigmund (1974): Studienausgabe. Bd. 9.

Das Gefühl der gesteigerten Sensibilität und Nervosität ist jedoch keineswegs nur negativ konnotiert. Während bürgerlich-konservative und sozialdemokratische Stimmen die Nachteiligkeit übermäßiger Reizsamkeit betonen, empfinden gerade Künstler, Literaten und Musiker diese als Auszeichnung, sensibler zu sein als die im Alltagstrott lebenden Gewohnheitsmenschen. Einige Ästheten dieser Zeit stellen ihre Empfindsamkeit so sehr in den Vordergrund, dass sich schon damals das Schlagwort der *Décadence* einstellt, eine Stimmung, die allen sich mit ihr Identifizierenden das Gefühl einer krankhaft-elitären Hinfälligkeit verleiht. Diese Tendenz zeigt sich kurz vor 1900 auch in den künstlerischen und literarischen Topoi mit ihrer Vorliebe für alles Späte, Gealterte, Melancholische und Krankhafte.<sup>80</sup>

Vieles spricht dafür, *Décadence* und *Fin de siècle* als Begriffe anzusehen, die nicht trennscharf voneinander zu unterscheiden sind. Sie weisen nämlich einige Bezugspunkte auf und überschneiden sich in wichtigen Bedeutungsaspekten. Dennoch scheint eine systematische Abgrenzung der Termini sinnvoll, um sie als Haltungen gegenüber der Realität, als Lebensform und Lebenspraxis zu kennzeichnen. Dabei kann *Fin de siècle* als historischer Oberbegriff fungieren, während *Décadence* einen exponierten Teilbereich darstellt. Wilhelm Fähnders sieht den Begriff der *Décadence* als Zuschärfung und Radikalisierung des *Fin de siècle*, das eine eher allgemeine Endzeitstimmung beschreibe, während mit *Décadence* „ein definitives Niedergangs- und Verfallsbewusstsein“ im engeren Sinne konnotiert sei.<sup>81</sup> Entscheidende Merkmale von *Décadence* seien zudem der Verlust des Ichs, der sich in allen Bereichen äußere, die Bevorzugung von Künstlichkeit (anstelle von Leben), die Errichtung künstlicher Welten und Totalitätsverlust.<sup>82</sup>

Obwohl vielerorts auch eine gewisse Aufbruchsstimmung zu erkennen ist, die sich beispielsweise in der Gründung lebensreformatorischer Gemeinschaften äußert, bleibt eine Krisenstimmung epochentypisch, ein Lebensgefühl, das den Fortschrittsoptimismus des 19. Jahr-

---

Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M.: Verlag S. Fischer. S. 14 f.

<sup>80</sup> Beispielhaft sind hier einzelne Werke von Rilke, Schnitzler, von Hofmannsthal, Keyserling oder Thomas Mann. Im französischsprachigen Gebiet werten Gautier und Baudelaire die *Décadence* zu einer eigenständigen künstlerischen Position auf, in Großbritannien ist es Oscar Wilde, dessen Werk deutlich dekadente Züge trägt. Im musikalischen Bereich kann Richard Strauss' Oper „Salome“ als Beispiel eines genussvollen, lustmörderischen Gewaltaktes zu den Resultaten einer „niedergehenden“ Kultur gerechnet werden. Exotismus, Rausch und gesteigerte Sensitivität kennzeichnen auch in der bildenden Kunst sowohl Ablehnung als auch Provokation der bürgerlichen Welt. Nicht selten werden Sexualität, Genuss und Sinnlichkeit in besonders offener Weise dargestellt. Vgl. Hermand, Jost (2006): Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 25 f. Siehe auch: Fähnders, Walter (1998): Avantgarde und Moderne 1890 – 1933. Stuttgart: Metzler. S. 97 f.

<sup>81</sup> Vgl. Fähnders (1998), S. 97.

<sup>82</sup> Vgl. Fähnders (1998), S. 98.

hunderts radikal zurücknimmt und sich mehr als offensichtlich von der naturalistischen, „wilhelminischen“ Generation absetzt, die im Kontext der Gründerzeit gewirkt hatte und dabei zu völlig anderen Ergebnissen als das *Fin de siècle* gelangt war.

Die kulturelle Moderne hatte Ende der 1880er Jahre mit einer naturalistisch geprägten Zeitspanne begonnen, die im Spannungsfeld zwischen sozialer Milieu- und biologischer Vererbungstheorie stand und sich an positivistischem Gedankengut orientierte. Im Jahr 1886 hatte der Literaturhistoriker Eugen Wolff (1863–1929) einen Vortrag mit dem Titel „Die Moderne: Revolution und Reformation der Literatur“ bei der naturalistischen Vereinigung „Durch!“ gehalten und damit den Begriff der *Moderne* zum Schlagwort einer Epoche gemacht. Die spätere Einteilung des Textes in zehn „Thesen“ zeugte von dem Bedürfnis, die Diskussion durch eine systematische Bestimmung des Modernebegriffs voranzubringen. Mit der Forderung nach Kunstwerken, die allein von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen geprägt sein sollten, verband sich der „Wunsch, den überkommenen Idealismus zu überwinden und innovativ zu sein.“<sup>83</sup>

Besonders der Positivismus des Mathematikers, Philosophen und Religionskritikers Auguste Comte (1798–1857) wirkte auf die Naturalisten.<sup>84</sup> Wilhelm Bölsche, Conrad Alberti, Arno Holz und Johannes Schlaf brachten infolge einer Auseinandersetzung mit den Theorien des wissenschaftlichen Positivismus und Empirismus theoretische Schriften hervor, in denen sie die positivistischen Theoreme von der Determination des Menschen durch Milieu und Vererbung formal und inhaltlich umzusetzen versuchten.<sup>85</sup> Für Arno Holz sollte Kunst im Idealfall mit Natur identisch sein, was sich in seiner Formel „Kunst = Natur – x“ widerspiegelte. Kunst

---

<sup>83</sup> Vgl. Thesen der „Freien literarischen Vereinigung Durch!“ In: Wunberg, Gotthart/Dietrich, Stephan (Hg.) (1998): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Freiburg i.Br.: Rombach. S. 23-26.

<sup>84</sup> Auguste Comte vertritt in seinem „Dreistadiengesetz“ die Auffassung, dass sich die Entwicklung der Menschheit in drei Phasen vollzogen habe. Dabei handele es sich um das theologische, metaphysische und das positive Stadium, wobei das Durchlaufen vergleichbar mit dem Reifen des Menschen sei, bis er seinen Optimalzustand erreicht habe. Das „Dreistadiengesetz“ trägt also deutlich teleologische Züge, da es unterstellt, dass die menschheitsgeschichtliche Entwicklung auf ein bestimmtes, von vornherein feststehendes Ziel gerichtet ist. Bezeichnend ist dabei Comtes Ausrichtung auf ein religionsfreies Stadium, in welchem sich der Mensch nicht auf übernatürliche und abstrakte Phänomene und Erscheinungen einlässt, sondern sich darauf beschränkt, „die Gesetze der Natur durch Beobachtung und rationale Analyse des Gegebenen zu erkennen“. Vgl. Klein, Jürgen (1986): Konvergenzen des Positivismus in der englischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts. In: Drost, Wolfgang (Hg.): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. S. 216.

<sup>85</sup> Grundlegend für naturalistische Literaturtheorien wurde zudem der breit rezipierte Evolutions- und Anpassungsgedanke, den Charles Darwin (1809-1882) in *Über die Entstehung der Arten durch die natürliche Auslese oder das Erhaltenbleiben der begünstigten Rassen im Ringen um die Existenz* (1859) formulierte. Vgl. Kanz (2001), S. 343; siehe auch: Sprengel (1998), S. 74 f. und 110 ff.



und Literatur übernahmen somit das Paradigma der siegreichen Naturwissenschaften, eine Szientifizierung aller künstlerischen Bereiche war nicht mehr aufzuhalten.

Doch naturalistische Züge zeigten sich nicht nur in der positivistisch-wissenschaftlichen Ausrichtung von Kunst und Literatur. Eine besondere Rolle spielte das Bemühen, dem Ungechliffenen, Unterprivilegierten und „Hässlichen“ einen Platz in der Kunst zu verschaffen. So führten die sozialkritischen Motivationen der Naturalisten dazu, dass die bürgerliche Gesellschaft und die Stellung des Künstlers in ihr in Frage gestellt wurde, ja, dass man sich sogar auf die Seite der Arbeiterklasse stellte, die im Zuge der Industrialisierung entstanden war. Die soziale Thematik, die Darstellung sozialer Not, äußerte sich weniger als sozialpolitischer Kampf mit parteipolitischer Bindung, sondern vielmehr als eine Art soziales Mitgefühl am Beispiel gesellschaftlicher Außenseiter im Geflecht von Großstadt oder moderner Technik. Im Hinblick auf den sozialkritischen Charakter, den der Naturalismus innehatte, orientierte man sich hauptsächlich an internationalen Vorbildern und rezipierte moderne Literatur aus Frankreich (Zola, Goncourts, Daudet), Skandinavien (Ibsen, Jacobsen, Strindberg) und Russland (Tolstoi, Dostojewski). Das führte dazu, dass die international inspirierten Werke deutscher Naturalisten von den Reichspatrioten als „undeutscher Zolaismus oder Ibsenismus“ diffamiert wurden.<sup>86</sup>

In den 1890er Jahren verlor der Naturalismus jedoch an Einfluss.<sup>87</sup> Die Naturwissenschaften konnten die sinnstiftenden Funktionen von Neuhumanismus und Idealismus nicht übernehmen, denn sie hatten aufgrund ihrer Ausdifferenzierung in Teildisziplinen mit Detailergebnissen und Spezialistenwissen kein einheitliches System anzubieten.<sup>88</sup> Außerdem geriet die angebliche Objektivität der Wissenschaften unter Beschuss, da man zu der Einsicht gelangt war, dass es keine objektiv realisierbare Wirklichkeit gab, sondern lediglich Subjektivität in der Weltanschauung.

In dieser postnaturalistischen Profilierung der Moderne spielt der österreichische Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr eine besondere Rolle. Seine Essaybände *Zur Kritik der Moderne* (1890), *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) und *Studien zur Kritik der Moderne* (1894) tragen nun zu einer zivilisationskritischen Sicht auf die Moderne und den (Ber-

---

<sup>86</sup> Vgl. Hermand (2006), S. 19.

<sup>87</sup> Allerdings behalten die sozialen Themen, die er literaturfähig gemacht hatte, wie die Präzision der Darstellung und die Verwendung der Umgangssprache zur Charakterisierung sozialer Schichten in neuen Ausprägungen ihre Bedeutung. Zwischen Naturalismus und den folgenden Bewegungen vollzieht sich weniger ein Stil- als ein Ideologiewandel. So scheint die positivistisch-materialistische Ausrichtung des Naturalismus, die Reduktion von Realität, Hauptanstoßpunkt antinaturalistischer Stimmen zu sein. Vgl. Fähnders (1998), S. 89.

<sup>88</sup> Vgl. Kanz (2001), S. 354.

liner) Naturalismus bei und propagieren einen neuen, subjektiven Wahrheitsbegriff, der nicht auf der detailgetreuen, objektiven Abbildung der Realität basiert, sondern auf einer Wahrheit, „wie jeder sie [für sich] empfindet“<sup>89</sup>. Bahr zufolge ist der Sturz des Naturalismus eine notwendige Entwicklung:

*Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit. Es verbreitete sich am Ende der langen Wanderung nach der ewig flüchtenden Wahrheit wieder das alte Gefühl des petöfischen Liedes: ‚Die Träume, Mutter, lügen nimmer‘; und wieder wurde die Kunst, die eine Weile Markthalle der Wirklichkeit gewesen, der ‚Tempel des Traumes‘, wie Maurice Maeterlinck sie genannt hat. Die Ästhetik drehte sich um. Die Natur des Künstlers sollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden, in deutlichen und wirksamen Symbolen.<sup>90</sup>*

Das Ende der naturalistischen Phase, wie es von Hermann Bahr eindrücklich eingeläutet und gefeiert wird, macht die Mängel der zivilisatorischen und naturwissenschaftlich geprägten Moderne offensichtlich, die erst durch ästhetische Perspektiven kompensiert und aufgehoben werden können. Aus dem offensichtlichen Krisenbewusstsein erwachsen nun, wenige Jahre vor der Wende ins 20. Jahrhundert, neue Haltungen, die zwischen Weltflucht und Lebensglaube pendeln. Die Pluralität der Meinungen und Themen beeinflusst nicht nur Stile und Programme von Literatur und Kunst, sondern auch Lebensformen und Weltanschauungen. Aus dieser Situation heraus entstehen Haltungen wie *Décadence* und *Fin de siècle*, erwachsen junge Nervositäten und müde Seelen. Der Hunger nach Einheit und (Lebens-)Sinn, nach Traumwelten und Schönheit bestimmt alle antinaturalistischen Bewegungen, die nun entstehen und unter dem Begriff des Ästhetizismus zusammengefasst werden können.

Anders als *Fin de siècle* und *Décadence* ist der Terminus *Ästhetizismus* nicht in der betrachteten Zeit selbst entstanden, sondern ein Produkt der neueren Forschung und markiert, systematisch gebraucht, die gemeinsamen Tendenzen der gegennaturalistischen Strömungen. Es handelt sich um eine Kunstanschauung und Lebenshaltung, in der dem Schönen und der Kunst die höchste Priorität, insbesondere auf Kosten moralischer Werte und emotionaler Bindungen, eingeräumt wird.

---

<sup>89</sup> Bahr, Hermann (1968): Die Überwindung des Naturalismus [1891]. In: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904. Ausgew., eingel. und erl. von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer Verlag. S. 100; zu antinaturalistischen Bewegungen siehe auch: Kiesel, Helmut (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Verlag C.H. Beck. S. 28 ff.

<sup>90</sup> Bahr (1968), S. 86.

Im Jahre 1894 spricht Hugo von Hofmannsthal in Wien von „ästhetischer Weltanschauung“ als einer

*Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetizismus, in England ein großes, berühmtes Wort, im Allgemeinen ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium.*<sup>91</sup>

Basis des *Ästhetizismus* ist eine „ästhetische Weltanschauung“, für die Friedrich Nietzsche bereits 1871 in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* den Grundstein legte. In dieser Schrift betont er, allein die Kunst könne die Welt noch rechtfertigen.<sup>92</sup> Philosophische Voraussetzung des *Ästhetizismus* ist Nietzsches zufolge die Haltung, dass das Leben allein unter dem Aspekt des *Ästhetischen* noch Sinn mache. Das bedeute gleichzeitig, jegliche Funktionalisierung von Kunst müsse überwunden werden. Diese Auffassung von Kunst führt weiter zu den Begriffen der *Kunstaufonomie* und *l'art pour l'art*, die häufig synonym verwendet werden und auf die Zweckfreiheit von Kunst zielen. Dieses Moment der *ästhetischen Opposition*, der Verweigerung gegenüber zivilisatorisch-utilitaristischer Verwendung, ist charakteristisch für den *Ästhetizismus*, der „die Kunst für die Kunst, als Waffe der Verweigerung“ gegen die bürgerliche Welt einsetzt.<sup>93</sup>

Als literarische Tendenz artikuliert sich der *Ästhetizismus* schon im Frankreich der 1830er Jahre in der antibürgerlichen Parole *l'art pour l'art*. So wendet sich der französische Schriftsteller Théophile Gautier (1811-1872) 1834 im Vorwort zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* gegen das utilitaristische Denken jener Zeit und schreibt:

*Nur das ist wirklich schön, das zu nichts dienen kann; alles, was nützlich ist, ist hässlich, denn es stellt den Ausdruck von Bedürfnissen dar – und die Bedürfnisse des Menschen sind niedrig und ekelhaft, so wie seine arme und schwache Natur. Der nützlichste Ort im Haus ist der Abort. Ich für meinen Teil [...] ziehe einem Nachtopf, der mir nützt, eine chinesische, mit Drachen und Mandarinen übersäte Vase, die mir überhaupt nichts nützt, vor.*<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Hofmannsthal, Hugo von (1979): Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 196.

<sup>92</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv. S. 30. Zu Nietzsches Konzeptionen *ästhetischer Lebensformen* siehe auch gleichnamiges Kapitel 2.3.

<sup>93</sup> Vgl. Fähnders (1998), S. 103.

<sup>94</sup> Zit. nach Luckscheiter, Roman (2003): *L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*. Hrsg., übers. u. komment. v. Roman Luckscheiter. Bielefeld: Aisthesis Verlag. S. 57.

Mit Gautier, den *Parnassiens*<sup>95</sup> und Charles Baudelaire bilden sich in Frankreich erste ästhetizistische Bewegungen heraus. Etwa zwei Jahrzehnte später wird diese Kunsteinstellung von den englischen Präraffaeliten<sup>96</sup> aufgegriffen und mit den Zielen des von Swinburne und Pater, Morris und Ruskin angeführten *aesthetic movement* vereint.<sup>97</sup> Hier äußert sich die Kritik am Utilitarismus und zweckrationalen Denken in der Forderung nach einer Ästhetisierung der Lebenswelt, wodurch sich ein enger Zusammenhang zwischen der Literaturtheorie des *l'art pour l'art* und der Kunstgewerbebewegung ergibt. So umfasst die ästhetizistische Strömung sowohl die sogenannten niederen Künste, respektive das Kunsthandwerk, als auch die Hochliteratur.<sup>98</sup>

Auch intermediale Beziehungen zwischen den Künsten, vor allem die Orientierung der ästhetizistischen Literatur an den Nachbarkünsten, der Musik, der Malerei und der bildenden Kunst, kennzeichnen eine künstlerische Haltung, die nicht nur Gattungsmischungen und -neuschöpfungen hervorbringt, sondern vor allem auch an einer wechselseitigen Erhellung der Künste interessiert ist.<sup>99</sup> Versteht man Ästhetizismus als Oberbegriff für verschiedenartige europäische Ausprägungen der nachromantischen Kunst und Literatur, wie *Symbolismus*, *Décadence*, *Fin de siècle* und *Jugendstil*, wird der intermediale Charakter dieser Epochenströmung umso deutlicher. So prägt sich etwa der *Jugendstil*, auch als *art nouveau* bezeichnet, nicht nur in Malerei, Bildender Kunst und Kunstgewerbe aus, sondern auch in literarischen Texten von Rilke, Hofmannsthal oder Dehmel. Allerdings lässt sich der literarische Jugendstil nur unscharf von verwandten Epochenbezeichnungen wie *Impressionismus*, *Symbolismus* oder *Décadence* abgrenzen. In allen dominiert vornehmlich die Darstellung des Traumhaft-Symbolischen, des Lebensrausches und der überfeinerten, ästhetischen Existenz, aber auch der narzisstischen Lust an Untergang und Verfall.

---

<sup>95</sup> Die *Parnassiens* waren eine französische Dichtergruppe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die an dem Prinzip des *L'art pour l'art* orientiert war. Neben Albert Giraud gehörten auch Stéphane Mallarmé und Paul Verlaine zu den bedeutendsten Vertretern des Kreises. Hier prägen sich auch die Formeln *esthétisme* und *estheticisme* aus, die den Gedanken der Kunstautonomie übersteigert, nämlich im Sinne eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen (schöner) Kunst und (hässlichem) Leben ausdrücken. Vgl. Sprengel (1998), S. 117.

<sup>96</sup> Bei den Präraffaeliten handelte es sich um eine Gruppe englischer Maler in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die der Auffassung waren, dass die Kunst der Akademien durch die sklavische Nachahmung des Malers Raffael auf Irrwege gelangt sei. Sie befürworteten einen Stil, der sich an den ‚primitiven Meistern‘ ausrichtete, die noch das Lob Gottes im Sinn hatten. Als vorbildlich wurde etwa die Kunst des Mittelalters herausgestellt. Vgl. Gombrich, E.H. (1996): Die Geschichte der Kunst. Erw. überarb. u. neu gest. 16. Aufl. Berlin: Phaidon. S. 511 f.

<sup>97</sup> Vgl. Sprengel (1998), S. 117.

<sup>98</sup> Vgl. Simonis, Annette (2008): Ästhetizismus. In: Nünning (Hg.) (2008), S. 7.

<sup>99</sup> Ebd., S. 8.

Durch Wilde, d'Annunzio, Pater, Huysmans, Maeterlinck und Valery erreicht die ästhetizistische Literatur des *Fin de siècle* in nahezu allen europäischen Staaten bedeutende Erfolge. Im deutschsprachigen Raum kommt es mit rezeptionsbedingter Verzögerung erst um die Jahrhundertwende zu prototypischen Ausprägungen ästhetizistischer Texte und Poetiken.

Der Dichter Stefan George und sein elitärer Kreis<sup>100</sup> stehen diesem französischen Verständnis des Ästhetizismus sehr nahe. Seine Auffassung, die Kunst könne sich aus sich selbst begründen, kritisiert eine Gesellschaft, in der nicht die Beschäftigung mit der Schönheit der Form, sondern radikaler Wirklichkeitsbezug und Darstellung des Hässlichen und Kranken im Vordergrund stehen. George selbst übernimmt das französische Konzept von der Autonomie der Form, experimentiert in seinem frühen Werk mit Sprache und entwickelt schließlich eine Dichtung, die chiffrenartig nur für einen auserwählten Kreis zugänglich wird. Neben George zählen auch Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hoffmann und das sogenannte ‚Junge Wien‘<sup>101</sup> zu den deutschsprachigen Vertretern des Ästhetizismus.

Vor allem in der Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Leben sind sich die ästhetizistischen Dichter relativ einig: Während für George die Kunst „frei von jedem dienst“<sup>102</sup> gehalten werden soll, da sie ein „bruch mit der gesellschaft“<sup>103</sup> sei, stellt Hofmannsthal fest, dass „[...] von der Kunst kein direkter Weg ins Leben“ führe und „aus dem Leben keiner in die Poesie.“<sup>104</sup> Poesie wird zu einer Flucht vor dem Leben, der Zugang zu Welt und Leben scheint versperrt. Dadurch, dass Leben in Auseinandersetzung mit Kunst gerät, wird Künstlichkeit zum Programm. So schreibt Hermann Bahr in seiner *Überwindung des Naturalismus* gar von einer Naturfeindlichkeit der Kunst: „Es ist ihre [der *Décadence*] Natur, unnatürlich zu sein.“<sup>105</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint die Lyrik Georges als überaus hermetische Poesie, die nur im Kontext seines künstlich aufgebauten, elitären Dichterkreises die erwünschte Bedeutung erlangt.<sup>106</sup> Die Absonderung vom Gewöhnlichen, die Errichtung künstlicher Welten, in denen

---

<sup>100</sup> Eine ausführliche Darstellung dieses Zirkels findet sich in Kapitel 2.4.2.3. *Der George-Kreis*.

<sup>101</sup> Bei Bezeichnungen wie ‚Junges Wien‘ oder ‚Wiener Moderne‘ handelt es sich um Beschreibungen einer Schriftstellerkultur, die vornehmlich in Kaffeehäusern verkehrte und diesen Ort als elitären Treffpunkt, Arbeitsstelle, Diskussions- und Austauschforum nutzte. Zu den bekanntesten Dichtern gehörten neben Richard Beer-Hoffmann und Hugo von Hofmannsthal vor allem Peter Altenberg und Leopold Andrian.

<sup>102</sup> George, Stefan/Klein, Carl August (Hg.) (1899): *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98*. Berlin: Bondi. S. 2.

<sup>103</sup> Ebd., 8, S. 3.

<sup>104</sup> Vgl. Hofmannsthal (1979), S. 16.

<sup>105</sup> Bahr (1968), S. 169.

<sup>106</sup> In ihren hermetischen Stilmerkmalen und der Subtilität ihrer Ausdrucksformen nimmt die im George-Kreis praktizierte Schreibweise bereits charakteristische Züge der späteren Avantgardeliteratur vorweg. Vgl. Nünning (Hg.) (2008), S. 7.

dem Ideal der Schönheit die höchste Ehre gebührt – diese Merkmale des George-Kreises legen nahe, dass das Ästhetische bei dem „Meister“ und seinen „Jüngern“ einen Zug zum Gesellschaftlichen oder Gemeinschaftlichen bekommt und gemeinschaftsbildende, „liturgisch-rituelle“ Formen übernimmt. So kann Georges Wirken letztlich als Beispiel eines gesellschaftlich wirksamen Ästhetizismus angesehen werden, auch wenn der Kreis durch seinen Hang zum Sakralen und Hierarchischen, zum Esoterischen und Formbetonten gleichzeitig einigen Grundtendenzen der Moderne zuwiderläuft. Schließlich wird hier eine Kunstauffassung profiliert, die den wirklichkeitsfixierten und gesellschaftlich-avantgardistischen Tendenzen der (naturalistischen) Moderne zutiefst widerspricht.<sup>107</sup> Die individuell oder gemeinschaftlich vollzogene Abschottung von der als grausam, unmenschlich und hässlich empfundenen Wirklichkeit muss somit als ein konstitutives Charakteristikum der ästhetizistischen Bewegung betrachtet werden.

Die Gründung zahlreicher künstlerischer Freundeskreise und Gruppierungen spricht für das tiefgreifende Bedürfnis nach Weltflucht und die Sehnsucht nach künstlerischer (Selbst-) Verwirklichung innerhalb eines ästhetisch angemessenen und ansprechenden Umfeldes, welches sich bevorzugt abseits der großstädtischen Alltagsrealität befindet. Diese Gemeinschaften können als Ausdruck einer ästhetischen Kritik der zivilisatorischen Moderne gelten. Diese (in Bezug auf Bildung, Begabung und Herkunft oftmals) elitären Gruppierungen erfüllen kompensatorische Funktionen, indem sie den Künstlern, Literaten und Musikern die Möglichkeit einer Lebensform bieten, die jeden Widerspruch zur Kunst, der als Niedergang, Verarmung an Leben und Vereinzelung begriffen wird, ablehnt. Allein innerhalb dieser inselartigen Parallelwelt scheint eine Verbindung von Kunst und Leben möglich zu sein, scheint ein gemeinschaftsbildender, gesellschaftlich wirkender Ästhetizismus gelebt werden zu können.

Allerdings – und dies ist ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit – müssen auch diejenigen Vereinigungen berücksichtigt werden, deren Ästhetisierungspraktiken sich insofern von den oben genannten Künstlergruppen unterscheiden, als sich mit ihnen keine gesellschafts- oder kulturkritischen Implikationen verbinden lassen. Bevor der Worpsweder Kreis als künstlerische Lebensform dieser Art vorgestellt wird, sollen jedoch erst weitere Bedingungen und Voraussetzungen für die Gründung künstlerischer Lebensformen um 1900 beleuchtet und charakteristische Beispiele lebensreformerischer und literarischer Freundeskreise veranschaulicht werden.

---

<sup>107</sup> Vgl. Kiesel (2004), S. 239.

## 2.2. Ein epochemachender Begriff: ‚Leben‘ und die Lebensphilosophie um 1900

Möchte man die kulturhistorischen Hintergründe um 1900 beleuchten, kommt man nicht umhin, sich mit einem charakteristischen Phänomen zu beschäftigen, das diese Zeit wie kein anderes grundlegend prägt. Musik und bildende Kunst, Philosophie und Literatur, Pädagogik und Theologie orientieren sich Ende des 19. Jahrhunderts, in einer von naturwissenschaftlichen und technischen Fortschritten geprägten Zeit, immer mehr an dem Gedanken des Lebens: ‚Leben‘ wird zum Schlagwort, wenn nicht sogar, wie es bei Wolfdietrich Rasch zum Ausdruck kommt, zum „Grundwort der Epoche“, zu einem „Zentralbegriff, vielleicht noch ausschließlicher als der Begriff der Vernunft für die Aufklärungszeit oder der Begriff der Natur für das spätere 18. Jahrhundert.“<sup>108</sup>

Die epochentypische Absolutsetzung des Lebens kann als Reaktion auf die Entfremdungserfahrungen in der entstehenden Industriegesellschaft verstanden werden. Die wachsende soziale und funktionale Differenzierung um 1900 führt dazu, dass sich die Einheit der Gesellschaft in ein Nebeneinander unverbundener Sphären auflöst, was das Individuum und seine Lebenswelt gleichermaßen betrifft. Mit der Auflösung der Ich-Identität geht nun der Rettungsversuch eines emphatischen Lebensbegriffs einher, der auf Entgrenzung und Potenzierung von Leben aus ist und dem steigenden Bedürfnis nach ursprungsnaher Totalität begegnet. Charakteristisch ist dabei das Streben, die abstrakt gewordene, fragmentierte Welt zu einer neuen Einheit zu verbinden, ohne den Weg der Regeneration über die Naturwissenschaft zu wählen. ‚Leben‘ erscheint als ein Absolutum, das Natur und Kultur, Geist und Seele, menschliche Individualität und übergreifenden, unwandelbaren Seinsgrund umfasst.<sup>109</sup>

Wegbereiter dieser Seinsdeutung, die gegen eine mechanistische Naturerklärung und die Verengung der Erkenntnismöglichkeiten auf die logisch-empirische Analyse objektiver Gegebenheiten opponiert, sind vor allem Wilhelm Dilthey und Henri Bergson. Als Kritik des Rationalismus und der Aufklärung finden sich diese Gedanken jedoch schon bei Nietzsche, der daher als Vorläufer der Lebensphilosophie angesehen werden muss, auch wenn ihm der Terminus noch nicht bekannt war. Die Schriften und Vorlesungen dieser Philosophen ermutigen um 1900 zahlreiche Künstler und Intellektuelle, sich über erstarrte Lebensformen, gesellschaftliche Konventionen und Wissenschaftskonformismus hinwegzusetzen und nach einer neuen Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit zu suchen.

---

<sup>108</sup> Vgl. Rasch, Wolfdietrich (1967): Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart: Verlag Metzler. S. 17.

<sup>109</sup> Vgl. Barz (2003), S. 73.

Zwar kann die Lebensphilosophie nicht als homogene Schule mit einheitlicher Programmatik aufgefasst werden, weil sie unterschiedliche Strömungen und geistige Vertreter umfasst, es existieren aber grundlegende Übereinstimmungen, die im Folgenden kurz angedeutet werden sollen. Einigkeit besteht etwa in der Ablehnung des zeitgenössischen erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Philosophiebetriebes, wobei hauptsächlich die Wirklichkeitsfremdheit der Universitätsphilosophie kritisiert wird.<sup>110</sup> Dilthey plädiert dafür, mit seiner Philosophie auch das Denken und Handeln der Menschen außerhalb der Universität zu erreichen und sich damit dem gegenwärtigen menschlichen Leben als der wahren Quelle der Philosophie zuzuwenden,<sup>111</sup> während Nietzsches Ablehnung der Universitätsphilosophie im Kontext seiner Kritik am Wissenschaftsbetrieb und am Bildungsideal seiner Epoche verstanden werden muss. 1873 bis 1876 entstehen in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* Ansätze zu einer allgemeinen Kulturkritik, die von anderen Lebensphilosophen Anfang des 20. Jahrhunderts aufgenommen und weitergeführt werden.<sup>112</sup>

Mit dem Ausbruch aus der Universitätsphilosophie tritt ein weiteres Charakteristikum der Lebensphilosophie in Erscheinung: der Anti-Intellektualismus. Es ist jedoch nicht einfacher ‚Irrationalismus‘, um den es in der Kritik des rein rationalistischen Denkens geht, sondern das Bestreben, eine tiefere Schicht im menschlichen Erkennen freizulegen, die Bergson mit dem Begriff der ‚Intuition‘ kennzeichnet. Diese unterscheidet er von dem Intellekt als eine der beiden Erkenntniskräfte: Während die Intuition das Mittel der philosophischen Erkenntnis darstelle, sei der Intellekt die für die Naturwissenschaften zuständige Erkenntniskraft.<sup>113</sup> In seiner *Einführung in die Metaphysik* versucht er beide Kräfte voneinander abzugrenzen:

*Intuition heißt jene Art von intellektueller Einfühlung, kraft derer man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um auf das zu treffen, was er an Einzigem und Unausdrückbarem besitzt. Die Analyse dagegen ist ein Verfahren, das den Gegenstand auf schon bekannte, also diesem und anderen Gegenständen gemeinsame Elemente zurückführt.*<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Vgl. Albert, Karl (1995): *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*. Freiburg i. Breisgau/München: Verlag Karl Alber. S. 9.

<sup>111</sup> Vgl. Albert (1995), S. 10.

<sup>112</sup> In der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* handelt es sich etwa um die historische Bildung am Ende des 19. Jahrhunderts. Nietzsche kritisiert den damals herrschenden übertriebenen Historismus und fordert eine Jugenderziehung, durch die „der Mensch vor allem zu leben lerne und nur im Dienste des erlernten Lebens die Historie gebrauche.“ Vgl. Albert (1995), S. 55 f.

<sup>113</sup> Zwar bedient dich der Philosophierende auch des Intellekts, allerdings nur, um das, was er durch Intuition erfasste, prüfen, festhalten und mittelbar machen zu können. Somit erscheint die intuitive Erkenntnis als konstitutive Kraft der Philosophie. Vgl. Albert (1995), S. 11.

<sup>114</sup> Bergson, Henri (1964): *Einführung in die Metaphysik*. In: *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag. S. 9.



Intuition kann nach dieser Ausführung als intellektuelle Leistung aufgefasst werden, jedoch sieht Bergson zwischen dem intuitiven Intellekt – dem „Instinkt“ – und dem „normalen“ Intellekt folgenden Unterschied:

*Intellekt und Instinkt sind in entgegengesetztem Sinne gerichtet, jener auf die tote Materie, dieser auf das Leben. Mit Hilfe seines Werkes, der Wissenschaft, enthüllt uns jener immer restloser das Geheimnis der physikalischen Vorgänge; vom Leben aber gibt er, und behauptet er auch nur, eine Übersetzung in Begriffe des Leblosen zu geben. Er schreitet den Gegenstand ringsum ab, indem er von außen her so viele seiner Ansichten als nur irgend möglich aufnimmt; er zieht ihn zu sich herüber, statt bei ihm einzukehren. Ins Innere des Lebens selber dagegen würde die Intuition, ich meine der uninteressierte, der seiner selbst bewusst gewordene Instinkt führen; er, der fähig wäre, über seinen Gegenstand zu reflektieren und ihn ins Unendliche zu erweitern.<sup>115</sup>*

Die Fähigkeit, sich ins Innere eines Gegenstandes zu versetzen, schreibt Bergson vor allem den Künstlern zu, da diese das „ästhetische Vermögen“ hätten, „die Lebensströmung, jene einfache Bewegung, die die Züge durchläuft, sie verbindet, ihnen Bedeutung verleiht“, wahrnehmen zu können. Demnach sei Wirklichkeit nicht allein mit den Mitteln der empirischen Rationalität fassbar, auch im Erleben des Subjekts könne sich direkte, unmittelbare Welterkenntnis ergeben.<sup>116</sup>

Lebensphilosophie kann also als Symptom der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kultur verstanden werden und zugleich den Versuch einer kompensatorischen Überwindung bedeuten. Im Gegensatz zur naturwissenschaftlichen Fragmentierung der Lebensbereiche ist sie auf die ganzheitliche Erfahrung aller Lebenserscheinungen ausgerichtet und stellt somit die organische Ganzheit des Subjekts und sein Welterlebnis in den Mittelpunkt ihres Erkenntnisinteresses. Ihre Absicht ist es, jegliches mechanistische und finalistische Denken zu überwinden, da es dem unmittelbaren Erleben im Weg steht. Christiane Barz bezeichnet diese lebensphilosophische Form des Weltzugangs, die sich in der Einheit von Sein und Erkennen manifestiert, als „performative Evidenz“.<sup>117</sup> Ziel ist also nicht das Quantifizieren objektiver Gegebenheiten, sondern die allein Erkenntnis verbürgende Teilnahme am Ganzen über das „Erleben“ als Lebensvorgang.

Das Leben und seine allumfassende Wahrnehmung im subjektiv-individuellen Erlebnisprozess ist auch in Diltheys Profilierung der Geisteswissenschaften von grundlegender Bedeutung.<sup>118</sup> Für ihn wird das Miteinander von Erleben, Ausdruck und Verstehen zum geisteswis-

---

<sup>115</sup> Bergson, Henri (1912): Schöpferische Entwicklung. Jena: Diederichs Verlag. S. 181 f.

<sup>116</sup> Vgl. ebd.

<sup>117</sup> Vgl. Barz (2003), S. 74.

<sup>118</sup> Diltheys Gegenüberstellung von Erklären als der Methode der Naturwissenschaften und Verstehen als der Methode der Geisteswissenschaften liefert nach einer naturwissenschaftlich-positivistisch geprägten Phase

senschaftlichen Verfahren, die Realität aus der Struktur der Lebensprozesse selbst zu erfassen. Dabei spielt die „innere Erfahrung“ eine zentrale Rolle. Dilthey vertritt die Überzeugung, „dass die innere Erfahrung uns eine volle Wirklichkeit im Seelenleben aufschließt, während die in den Sinnen gegebene Außenwelt uns nur als Phänomen gegeben ist“.<sup>119</sup> Er begründet damit eine neue Einheit des Wissens, die an der konkreten Erfahrung durch das Subjekt und an der Struktur des Lebensvollzugs orientiert ist. Im Gegensatz zu den Einzelwissenschaften, die es nur „mit einem Teilinhalte der Wirklichkeit zu tun“ hätten, solle seine Philosophie „die Wissenschaft der Wirklichkeit“ sein, weil sie die „innere Erfahrung“ im Erkenntnisprozess anerkenne.<sup>120</sup> Als „Organ des Lebensverständnisses“<sup>121</sup> steht die Kunst mit dem hermeneutischen Wert des Erlebens in Zusammenhang. Ihr Gegenstand ist nämlich nicht die „Wirklichkeit [...] wie sie für einen erkennenden Geist da ist, sondern die in den Lebensbezügen auftretende Beschaffenheit meiner selbst und der Dinge“.<sup>122</sup>

Nicht nur Dilthey vertritt die Auffassung, dass es sich in der Lebensphilosophie um eine ästhetische Weltanschauung handelt, deren Ziel nicht die begriffliche Erklärung der Welt, sondern die Erkenntnis als Prozess ästhetischer Wahrnehmung ist. Auch Georg Simmel gelangt später zu der Überzeugung, die ästhetische Perspektive werde zum Schlüssel zur Totalität der äußerlich diskontinuierlichen Welt, da sie selbst das Medium der Bezüge der Fragmente sei.<sup>123</sup> Grundlegend für diese epochentypische lebensphilosophisch-ästhetische Perspektive auf die Welt ist das Gedankengut Friedrich Nietzsches. Um einen Einblick in seine Konzeptionen ästhetischer Lebensformen zu gewähren, werden im Folgenden sein Kunst- und Kulturbegriff sowie sein Lebensbegriff skizziert.

---

wichtige Grundlagen zu einer Renaissance der Geisteswissenschaften. Vgl. Kampits, Peter (2008): Die Lebensphilosophie. In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. S. 605.

<sup>119</sup> Vgl. Dilthey, Wilhelm (1907): Das Wesen der Philosophie. In: Systematische Philosophie. Die Kultur der Gegenwart I,6. 2. Aufl. Berlin/Leipzig: Teubner. S. 57.

<sup>120</sup> Vgl. ebd.

<sup>121</sup> Ebd., S. 100.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 126.

<sup>123</sup> Vgl. Barz (2003), S. 79.

### 2.3. Nietzsches Konzeptionen ästhetischer Lebensformen

Der Einfluss Friedrichs Nietzsches auf das gesamte intellektuelle Klima der Jahrhundertwende ist kaum zu überschätzen. Sein fulminanter Stil wirkt weit in die deutsche Intelligenz hinein, doch auch außerhalb Deutschlands, besonders in Frankreich und in Italien, findet er Anhänger. Zweifelsohne kann man ihn als europäisches Ereignis bezeichnen, zumal seine skandinavische Rezeption ihm erst den Weg nach Deutschland ebnete.<sup>124</sup> Später findet Nietzsche, wenn auch erst nach Beginn seiner geistigen Umnachtung, in fortschrittlichen wie in konservativen Kreisen erklärte Anhänger, aber auch radikale Gegner. Unterschiedlichste Gruppierungen beginnen sich auf ihn zu berufen, wobei die motivischen Hintergründe äußerst verschieden sind und die Vereinnahmung einzelner Inhalte ausgesprochen selektiv erfolgt.

Besonders für Künstler der Zeit zwischen 1890 und 1918 spielen Nietzsches Reflexionen eine überragende Rolle. Musiker, Literaten und bildende Künstler fühlen sich durch seine Gedanken gleichermaßen bestätigt und inspiriert, da sich sein lebensphilosophisches Denken auf der Ebene einer Künstlerästhetik bewegt, auf der sich der Schaffende als produktiven Ursprung der Welt erfährt. In Nietzsches Ablehnung des wissenschaftlich-intellektualistischen Weltbilds und seiner Zuwendung zum unmittelbaren Leben sehen sie die Weichen für ein rein künstlerisches Leben jenseits der Akademien und industriegeprägten Großstädte gestellt.

„Kunst“ und „Leben“, die beiden entscheidenden Schlüsselwörter, gehen in Nietzsches Vorstellung der „ästhetischen Lebensform“ eine konstitutive Verbindung ein. So erscheint es sinnvoll, neben Nietzsches Kunst- und Kulturbegriff auch seine Auffassung von „Leben“ zu beleuchten, um deren charakteristische Vernetzung offen zu legen.

---

<sup>124</sup> Der dänische Literaturkritiker und Philosophieprofessor Georg Brandes (1842 – 1927), der im Frühjahr 1888 an der Universität Kopenhagen eine Vortragsreihe über ihn hält, gilt als sein erster Entdecker.

### 2.3.1. Nietzsches Kunst- und Kulturbegriff

#### 2.3.1.1. Die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen

Nietzsches erstes bedeutendes Werk, die kunsttheoretische Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, wird 1872 veröffentlicht und trägt eine Widmung an den Komponisten Richard Wagner, in dem Nietzsche den möglichen Neubegründer einer neuen Kunst und Kultur sieht. Auf rund 180 Seiten entwickelt der damalige Jungwissenschaftler, ausgehend von seinen Studien des Griechentums, seiner Liebe zur Musik und der Wertschätzung Schopenhauers und Wagners, sein kulturelles Weltbild. Er legt seine Theorien von der Entstehung und dem Niedergang der griechischen Tragödie dar und erstellt allgemeine kulturphilosophische und ästhetische Betrachtungen, die seither zu einem Muster für Schriften aus dem Feld der ästhetischen Theorie wurden.

Besondere Bedeutung erlangt in diesem Zusammenhang seine Theorie der bipolaren Kunstkräfte, deren Duplizität er als Grundvoraussetzung für eine „Fortentwicklung der Kunst“<sup>125</sup> ansieht. Hier unterscheidet er zwei Arten von Kunst: Während die eine ihren Namen nach dem griechischen Gott Apollon erhält, bildhaft ist und Beziehung zur bildenden Kunst hat, wird die andere nach dem Gott Dionysos benannt, ist unbildlich und steht in Verbindung zur Musik. Um das Wesen des Dionysischen und Apollinischen zu verdeutlichen, weist er auf die beiden psychischen Phänomene des Traumes und des Rausches hin:

*Um uns jene beiden Triebe näherzubringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des T r a u m e s und des R a u s c h e s; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. [...] Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch ein Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, der Poesie. [...] Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir noch nicht die durchschimmernde Empfindung ihres S c h e i n e s [...]. Diese freudige Notwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden.<sup>126</sup>*

Der Traum hat, laut Nietzsche, aber auch einen philosophischen Sinn, da uns im Traum die Welt in ihrer Vielheit erscheint und wir selbst uns – als Individuum – inmitten der bunten Vielfalt wahrnehmen. Er verweist dabei auf das „principium individuationis“, „aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des ‚Scheines‘, sammt seiner Schönheit, zu uns“<sup>127</sup> spreche.

---

<sup>125</sup> Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie*, S. 25.

<sup>126</sup> Ebd., S. 26 f. Hervorhebungen im Original.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 28.

Dieses Individuationsprinzip besitze jedoch natürliche Grenzen. An dieser Stelle rekurriert er auf Schopenhauer, der gezeigt habe, dass die Welt als subjektive Vorstellung in dem Moment zerbreche, in dem das eigene Ich die Illusion einer rationalistisch konstruierten Subjekt-Objekt-Welt nicht mehr aufrechterhalten könne. In diesen Momenten ergreife den Menschen ein ungeheures *Grausen*, da er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irrewerde.<sup>128</sup> Doch Nietzsche führt den Gedanken Schopenhauers weiter:

*Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur, emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narкотischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sankt-Johann- und Sankt-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder[...].<sup>129</sup>*

Nietzsche wendet den Moment des Grausens – der Erkenntnis beim Zerbrechen der individuell-rational konstruierten Scheinwelt – also ins Positive, indem er auf die Möglichkeiten rauschhafter Erlebnisse hinweist. Allerdings räumt er ein, es gebe Menschen, die „aus Stumpfsinn“ oder „aus Mangel an Erfahrung“ jegliche Erfahrung des Rausches ablehnten. An jenen gehe aber „das glühende Leben dionysischer Schwärmer“ vorüber, denn:

*Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.<sup>130</sup>*

In diesen Worten offenbart sich auch, was Nietzsche unter einem „gesunden Leib“ versteht: einen Leib nämlich, der fähig ist, sich den Ekstasen des Lebens hinzugeben, mit ihnen mitzuschwingen. Gesund ist er deshalb, weil durch den Rausch die Grenzen, die die menschliche Vernunft zwischen sich und der Natur zieht, zeitweise aufgehoben werden können. Ziel ist die Einheit der Menschen, aber auch die Einheit von Natur und einem Menschen, der sich schließlich „singend und tanzend“ als „Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit“ fühlt:

---

<sup>128</sup> Es ist bezeichnend, wie Nietzsche sich über die pessimistische Deutung Schopenhauers – nämlich das Zerbrechen der rationalistischen Subjekt-Objekt-Welt sei „Grausen“ und „Entsetzen“ – hinwegsetzt, indem er sie ins Positive wendet. Schließlich, so Nietzsche, sei dieses Grausen und Entsetzen nur der Vorbote wilder Lust und dionysischen Rausches. Vgl. Kozljanič, Robert Josef (2004): *Lebensphilosophie. Eine Einführung*. Stuttgart: Kohlhammer. S. 91.

<sup>129</sup> Nietzsche (1988): *Die Geburt der Tragödie*, S. 28 f. Hervorhebungen im Original.

<sup>130</sup> Ebd., S. 29.

[...] er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernaturliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.<sup>131</sup>

Nietzsche betont im nächsten Absatz, er habe vom Apollinischen und Dionysischen bislang als von den beiden antagonistischen Kunsttrieben der Natur gesprochen, die „aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers“ hervorbrechen würden. Er habe einerseits „die Bilderwelt des Traumes“ und andererseits „die rauschvolle Wirklichkeit“ und damit die „unmittelbaren Kunstzustände der Natur“ beschrieben. Dem gegenüber sei „jeder Künstler ‚Nachahmer‘, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler“.<sup>132</sup>

Mit der Duplizität des Apollinischen und Dionysischen weist Nietzsche aber nicht nur auf die antagonistischen, unmittelbaren Kunsttriebe der Natur hin, sondern sucht auch zu verdeutlichen, dass es sich um Seelenregungen handelt, die sich in den Künsten auf unterschiedliche Art und Weise offenbaren. Demnach sei das Dionysische der bis zur Zügellosigkeit sich zeigende Urwille, der Rausch, der sich in der Musik und dem Tanz ausdrücke, während das Apollinische die gestaltende klassische Kraft der Harmonie sei, die sich in der bildenden Kunst und der Poesie ausspreche:

*An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht. Beide so verschiedene Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.<sup>133</sup>*

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 30.

<sup>132</sup> Vgl. ebd. Hervorhebung im Original.

<sup>133</sup> Ebd., S. 25 f. An dieser Stelle wird verständlich, warum Richard Wagner Inspiration und Adressat seiner Widmung sein muss. Nietzsche sieht den Gedanken des Gesamtkunstwerks in den Wagner'schen Musikdramen formvollendet umgesetzt, da Dichtung, Musik und szenische Darstellung hier nicht willkürlich kombiniert werden, sondern eine untrennbare Einheit bilden.

Im Zusammenwirken der beiden Antipoden erkennt Nietzsche also die beiden Kunsttriebe der Natur, die sich in den unterschiedlichen Künsten und Seelenregungen offenbaren, aber auch – und dies ist entscheidend – die menschliche Lebenssituation an sich. Einerseits zeige sich im Leben der rauschhafte, naturhafte und zügellose Urwille, dessen Ziel Selbsterhaltung und -steigerung ist, während das Leben sich in einem permanenten Werden befinde, das auf dynamischer Neugestaltung basiere. Andererseits existiere das Leben nur aus dem Blickwinkel des Subjekts und transzendiere sich ständig in den (apollinischen) Schein, ohne den das Subjekt am Leben zerbrechen würde. ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ stehen in Nietzsches frühen Reflexionen also in einem auffällig engen Zusammenhang. Die Duplizität von Schein und Rausch kann gleichermaßen auf die Kunst wie auf das Leben angewandt werden. Dies führt zu der logischen Schlussfolgerung, dass beide Begriffe in Nietzsches Ästhetik verschmelzen, nicht im Sinne einer inhaltlichen Kongruenz, wohl aber im Sinne einer wechselseitigen Abhängigkeit, in der das Eine ohne das Andere keine Berechtigung zu haben scheint.

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* stellt wichtige Weichen im Leben des Friedrich Nietzsche. Die wenigen Rezensionen der Schrift fallen durchweg negativ aus, schnell verliert der Jungprofessor seine Reputation als Altphilologe. Lediglich in Künstler- und Intellektuellenkreisen hat die *Geburt* zunehmenden Erfolg.<sup>134</sup>

Auch sein Aphorismus *Gegen die Kunst der Kunstwerke* stellt einen weiteren Pfeiler seiner ästhetischen Grundauffassung dar und soll daher im Folgenden erläutert werden.

---

<sup>134</sup> In der zweiten Ausgabe der Schrift (1886) ist ein Vorwort Nietzsches zu finden, in der er seinen frühen Schreibstil kritisiert, aber dennoch weiterhin auf der Intention seines Buches beharrt. Immerhin findet es bei Richard Wagner, „dem großem Künstler“, hohe Beachtung. So schreibt er: „...was für ein unmögliches Buch musste aus einer so jugendwidrigen Aufgabe erwachsen! Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mitteilbaren lagen, hingestellt auf den Boden der Kunst [...] ein Buch vielleicht für Künstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Fähigkeiten [...] voller psychologischer Neuerungen und Artisten-Heimlichkeiten, mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde, [...] andererseits, in Hinsicht auf den Erfolg, den es hatte (insonderheit bei dem großen Künstler, an den es sich wie zu einem Zwiegespräch wendete, bei Richard Wagner) ein bewiesenes Buch, ich meine ein solches, das jedenfalls ‚den Besten seiner Zeit‘ genug getan hat.“ Ebd., S. 13 f.

### 2.3.1.2. ‚Gegen die Kunst der Kunstwerke‘ und für die Kunst des Lebens

Das traditionelle, wie auch das gegenwärtige Verständnis von Kunst ist eng konnotiert mit der Vorstellung von *Kunstwerk*, sei es ein Sonett, eine Nocturne, ein Aquarellgemälde oder eine Ballettaufführung. Dieser unauflösbare Verweisungszusammenhang bestimmt seit je her den Sprachgebrauch und ist Gegenstand unzähliger ästhetischer Diskurse. Während Kunst in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* als Ort der Wahrheit angesehen und die Hypostase des Werks in den Vordergrund gestellt wird – sowohl Heidegger als auch Gadamer, Adorno und Benjamin berufen sich weitgehend auf dieses Kunstverständnis –, existieren ebenfalls Stimmen, die auf die rezeptionsästhetische Seite von Kunst verweisen und sich dabei Kants *Kritik der Urteilskraft* anschließen, in der Kunst als ästhetische Erfahrung aufgefasst wird.<sup>135</sup>

In Nietzsches Werk finden sich zahlreiche Kommentare und Aufzeichnungen zur *Kunst als Werk*, allerdings gibt es einen bezeichnenden Aphorismus, in dem er sich ausführlich über den in Frage gestellten Gegenstand äußert. Dabei handelt es sich um den Aphorismus Nr. 174, der den *Vermischten Meinungen und Sprüchen* aus *Menschliches, Allzumenschliches II. Ein Buch für freie Geister* aus dem Jahre 1879 entnommen ist:

*174. G e g e n d i e K u n s t d e r K u n s t w e r k e. – Die Kunst soll vor Allem und zuerst das Leben v e r s c h ö n e r n, also uns selbst den Andern erträglich, womöglich angenehm machen: mit dieser Aufgabe vor Augen, mässigt sie und hält uns im Zaume, schafft Formen des Umgangs, bindet die Unerzogenen an Gesetze des Anstandes, der Reinlichkeit, der Höflichkeit, des Redens und Schweigens zur rechten Zeit. Sodann soll die Kunst alles Hässliche v e r b e r g e n oder u m d e u t e n, jenes Peinliche, Schreckliche, Ekelhafte, welches trotz allem Bemühen immer wieder, gemäss der Herkunft der menschlichen Natur, herausbrechen wird: sie soll so namentlich in Hinsicht auf die Leidenschaften und seelischen Schmerzen und Aengste verfahren und im unvermeidlich oder unüberwindlich Hässlichen das B e d e u t e n d e durchschimmern lassen. Nach dieser grossen, ja übergrossen Aufgabe der Kunst ist die sogenannte eigentliche Kunst, die der K u n s t w e r k e, nur ein A n h ä n g s e l: ein Mensch, der einen Ueberschuss von solchen verschönernden, verbergenden und undeutenden Kräften in sich fühlt, wird sich zuletzt noch in Kunstwerken dieses Ueberschusses zu entladen suchen; ebenso, unter besonderen Umständen, ein ganzes Volk.- Aber gewöhnlich fängt man jetzt die Kunst am Ende an, hängt sich an ihren Schweif und meint, die Kunst der Kunstwerke sei das Eigentliche, von ihr aus solle das Leben verbessert und umgewandelt werden –wir Thoren! Wenn wir die Mahlzeit mit dem Nachtisch beginnen und Süssigkeiten über Süssigkeiten kosten, was Wunders, wenn wir uns den Magen und selbst den Appetit für die gute kräftige, nährende Mahlzeit, zu der uns die Kunst einladet, verderben!*<sup>136</sup>

Nietzsche ergreift hier offensichtlich Partei für eine Kunst, in der die Aufgabe der Lebensverschönerung höchste Priorität besitzt, und zwar dergestalt, dass sie „uns selbst den Andern

---

<sup>135</sup> Vgl. Reubers Ausführungen zum philosophischen Kunstwerk-Diskurs seit Kant in: Reuber, Rudolf (1989): *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 76 f.

<sup>136</sup> Nietzsche, Friedrich (1988): *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. S. 453 f. Hervorhebungen im Original.



erträglich, womöglich angenehm“ macht und „Formen des Umgangs“ schafft, welche „die Unerzogene(n) an Gesetze des Anstandes, der Reinlichkeit, der Höflichkeit, des Redens und Schweigens zur rechten Zeit“ binden. Kunst wird in diesem Zusammenhang zum lebensdienlichen, lebensgestaltenden Mittel, zum Medium einer Ästhetisierung des Lebens, in der selbst das „Hässliche“ umgedeutet bedeutsam wird.

In Nietzsches Reflexionen werden ‚Kunst‘ und ‚Kunstwerk‘ also keineswegs synonym gebraucht. Vielmehr spricht er sich fast ausschließlich gegen die Kunst als Kunstwerk aus, indem er das Kunstwerk abwertend als „Anhängsel“ und „Ueberschuss“ produktiv-kreativer Kräfte bezeichnet und eine Einstellung kritisiert, die postuliert, das Kunstwerk „sei das Eigentliche, von ihr aus solle das Leben verbessert und umgewandelt werden“. Gegen die „Kunst der Kunstwerke“, die sich folglich nur als eine Verengung, Beschneidung und Begrenzung künstlerischer Möglichkeiten darstellt, möchte Nietzsche die Kunst der Feste, die Umgestaltung des eigenen Lebens zum Fest, errichten. 1881 heißt es in einem Fragment:

*Wir wollen ein Kunstwerk immer wieder erleben! So soll man sein Leben gestalten, dass man vor seinen einzelnen Theilen denselben Wunsch hat! Dies ist der Hauptgedanke! [...] Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die der Erfindung von Festen.<sup>137</sup>*

Diese Kunst der „Erfindung von Festen“ verhält sich zu der Kunst, das eigene Leben zu gestalten, wie eine Miniatur zum großen Kunstwerk, da sie eine Kunst der höheren Augenblicke ist, eine Kunst, die Ereignisse schafft. So muss derjenige, der sein Leben künstlerisch gestalten will, schon beim Kleinsten ansetzen, muss eigene, alltägliche Gewohnheiten produktiv gestalten und im Anschluss daran ästhetisierend auslegen.<sup>138</sup>

Dieser Unterschied zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption führt zu zwei Wirkungsweisen von Kunst: einerseits zu der Kunst, den eigenen Lebensweg zu gestalten, und andererseits zu der Kunst, diesen in einer sinnstiftenden Autobiographie wiederzugeben. Brusotti wendet diesen Unterschied ebenfalls auf den Charakter an und folgert, man könne in diesem Zusammenhang wiederum zwischen der Kunst, einen Charakter auszubilden und einem ästhetischen Selbstverständnis unterscheiden.<sup>139</sup> Das Leben zu einem Fest zu erheben bedeutet also beides: aktives künstlerisches Eigen-Engagement *und* das reflektive Vermögen, sich und sein Leben ästhetisierend, nämlich als Kunstwerk, zu betrachten.

---

<sup>137</sup> Nietzsche (1988): Nachgelassene Fragmente 1880-1882. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 505 f.

<sup>138</sup> Vgl. Brusotti, Marco (1997): Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von *Morgenröthe* bis *Also sprach Zarathustra*. In: Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung Bd. 37. Berlin/New York: de Gruyter. S. 466.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 467.

Dass bei einem solchen „Fest“ auch Sinneszustände von Belang sein können, in denen sich der Mensch rauschartig seiner selbst bewusst wird, beweist die entschiedene Wortwahl Nietzsches, der mit „Fest“ nicht nur das Besondere und Ereignishafte betont, sondern auch hervorhebt, dass der rausch- und naturhafte Urwille (neben dem apollinischen Schein) Teil der menschlichen Natur ist. In diesem Zusammenhang lässt sich auch Nietzsches Aussage verstehen, dass das Kunstwerk an sich nur im dionysischen Zauber seine Berechtigung habe. So schreibt er schon in der *Geburt der Tragödie*, der Mensch sei im Zustande des Rausches nicht mehr Künstler, er sei Kunstwerk geworden, „die Kunstgewalt der ganzen Natur“ offenbare sich „zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen [...] unter den Schauern des Rausches“.<sup>140</sup> Wenn der Mensch im Zauber des Dionysischen also selbst zum Kunstwerk wird und sich sowohl der Künstler als auch der Betrachtende in ihrer Eigenständigkeit auflösen, erweist sich die Werkkategorie als so weit universalisiert, dass sich ihre Besonderheit zersetzt. Kunst und (individuelles) Leben verschmelzen. Der Mensch, der sich selbst zum Kunstwerk gemacht hat, ist Schöpfer seiner selbst und damit gleichzeitig Kreator einer Kunst des Lebens.

### 2.3.2. Nietzsches Lebensbegriff

#### 2.3.2.1. *Das Dasein als ästhetisches Phänomen*

Die signifikante Überschneidung von Kunst und Leben zieht sich wie ein roter Faden durch Nietzsches Werk. Schon in der *Geburt der Tragödie* erscheint eine Textstelle, deren abschließender Satz später oftmals zitiert und von Nietzsche selbst aufgegriffen, abgewandelt und erweitert wird:

*Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung u n d Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebenso wenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als a e s t h e t i s c h e s P h ä n o m e n ist das Dasein und die Welt ewig g e r e c h t f e r t i g t [...].<sup>141</sup>*

Diese Textpassage stellt nicht nur die früheste, sondern gleichzeitig auch die radikalste Formulierung zum ‚Dasein als ästhetisches Phänomen‘ dar, denn hier wird die ästhetische Lebensform nicht als eine mögliche Interpretation, sondern als die einzig mögliche Interpretation betrachtet.

---

<sup>140</sup> Vgl. Nietzsche (1988): Die Geburt der Tragödie, S. 30.

<sup>141</sup> Ebd., S. 47 f. Hervorhebungen im Original.

In Nietzsches späteren Ausführungen erscheint die Kunst und eine an ihr orientierte Lebensform als bestenfalls vielsprechende Möglichkeit, die unser Leben erträglicher machen kann, sich allerdings als zu schwächlich erweist, unser Dasein als Ganzes zu rechtfertigen.

Etwa zehn Jahre nach der Erscheinung der *Geburt*, im zweiten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, gibt Nietzsche in dem letzten Aphorismus *Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst* die Bedingungen an, unter denen die Lebensform des Erkennenden noch möglich ist. Er geht insbesondere darauf ein, wie man aus sich selbst ein ästhetisches Phänomen machen kann und betont dabei die unverzichtbare Rolle der Kunst:

*107. Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst. — Hätten wir nicht die Künste gut geheißen und diese Art von Kultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird — die Einsicht in den Wahn und Irrtum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins —, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Konsequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den guten Willen zum Scheine. [...] Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu können. Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen; wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind, so tut uns Nichts so gut als die Schelmekappe: wir brauchen sie vor uns selber — wir brauchen alle übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert. Es wäre ein Rückfall für uns, gerade mit unsrer reizbaren Redlichkeit ganz in die Moral zu geraten und um der überstrengen Anforderungen willen, die wir hierin an uns stellen, gar noch selber zu tugendhaften Ungeheuern und Vogelscheuchen zu werden. Wir sollen auch über der Moral stehen können: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren? — Und so lange ihr euch noch irgendwie vor euch selber schämt, gehört ihr noch nicht zu uns!<sup>142</sup>*

Nietzsches „Dankbarkeit gegen die Kunst“ richtet sich hier vor allem auf das Vermögen der Kunst, die Vollkommenheit des Lebens dadurch zu gewährleisten, dass der Erkennende durch zeitweiliges Ausruhen wahlweise zwischen Wissenschaft und fröhlicher „Thorheit“ pendeln und sich selbst „aus einer künstlerischen Ferne her“ betrachten könne. Diese Erholungspausen brauche er, um die „Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit“, die nun durch die Wissenschaft ermöglicht werde, aushalten und verkraften zu können. Allein durch die

---

<sup>142</sup> Nietzsche (1988): Die fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 464 f. Hervorhebungen im Original.

Kunst sei uns „Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber“ ein ästhetisches Phänomen und das Leben erträglich zu machen.

Damit spricht Nietzsche erneut die Doppelseitigkeit des ästhetischen Daseins an: mit der „Hand“ bezeichnet er die praktische, künstlerische Gestaltung des Individuums, während er mit „Auge“ die ästhetische Betrachtung des Lebens meint. Das ‚Dasein als ästhetisches Phänomen‘ ist in diesem Zusammenhang also nicht nur die aktive Erhebung des eigenen Lebens zum Kunstwerk, sondern in gewissem Sinne auch die Folge einer Kompensation von einseitig wissenschaftlich-intellektualistisch geprägtem Leben. Dafür spricht nicht zuletzt Nietzsches positive Verwendung der Nomen „Narren“, „Schelmenkappe“ und „Thorheit“, der Adjektive „übermütig“ und „kindisch“ sowie des Partizips „spottend“.

Dennoch wäre die Annahme, Nietzsche plädiere für ein Dasein fern jeder Moral, irreführend. Nach seiner Überzeugung kann gerade die Pendelbewegung zwischen der ewigen Unvollkommenheit, wie die Wissenschaft sie dem Menschen vor Augen führt, und der Vollkommenheit, wie sie erst durch die Kunst zum Vorschein kommt, produktiv und kreativ auf den Menschen wirken. Nach Reuber versuchen Nietzsches Plädoyers für bestimmte ästhetische Lebensformen vor allem, die „durch das ‚Durchdenken von Vorgängen der Geschichte‘ provozierte ‚Bedeutungslosigkeit‘, die immer tiefere Einsicht in die Zweck-, Ziel- und Sinnlosigkeit durch ‚Stil‘-Produktion zu überwinden“.<sup>143</sup> Allerdings ist für Nietzsche bei jenen Naturen, die es verstünden, ihrem Charakter Stil zu geben, „d e r G r a d d e r V e r n u n f t i n d e r Kraft entscheidend: [...] jener Kraft, welche ein Genie [...] a u f s i c h a l s W e r k, verwendet, das heisst auf seine eigene Bändigung, auf Reinigung seiner Phantasie, auf Ordnung und Auswahl im Zuströmen von Aufgaben und Einfällen.“<sup>144</sup>

Aktive Auseinandersetzung mit sich selbst, ‚vernünftige‘ Produktion und Kreation eines Ichs, gebändigter, phantasievoller Umgang mit demselben und ästhetisch-reflexive Betrachtung des eigenen Kunstwerks – diese Facetten einer künstlerischen Lebensform scheint Nietzsche in den unterschiedlichsten Formulierungen immer wieder zu betonen. Dass in einer solchen Lebensform das Hässliche, Unbequeme und Schmerzvolle keinen Eingang findet, wäre indes eine unhaltbare Schlussfolgerung. Nietzsches überaus schicksalsbejahende Haltung zum Leben, die in seiner Formel des ‚amor fati‘ deutlich wird, soll im Folgenden angedeutet werden.

---

<sup>143</sup> Vgl. Reuber (1989), S. 158.

<sup>144</sup> Nietzsche (1988): Morgenröthe. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 318 f. Hervorhebung im Original.

### 2.3.2.2. ‚amor fati‘ – oder: Die Liebe zum Schicksal

Mit dem Gedanken des ‚amor fati‘, den Nietzsche im Vierten Buch (*Sanctus Januarius*) der *Fröhlichen Wissenschaft* entwickelt, beschreibt er die Möglichkeit des Menschen, aus seinem Leben ein ästhetisches Phänomen zu machen, indem er das Notwendige in das Schöne umdeutet. So schreibt er 1882 im ersten Aphorismus des *Sanctus Januarius*:

*276. Z u m n e u e n J a h r e. – Noch lebe ich, noch denke ich: ich muss noch leben, denn ich muss noch denken: Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum. Heute erlaubt sich Jedermann seinen Wunsch und liebsten Gedanken auszusprechen: nun, so will auch ich sagen, was ich mir heute von mir selber wünschte und welcher Gedanke mir dieses Jahr zuerst über das Herz lief, - welcher Gedanke mir Grund, Bürgschaft und Süßigkeit alles weiteren Lebens sein soll! Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: - so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! [...]*<sup>145</sup>

Diese Zeilen Nietzsches offenbaren nicht etwa einen halbherzig-impulsiven Neujahrsvorsatz, eine optimistisch-naive Gutmütigkeit, sondern stellen als Ganzes die Quintessenz seiner Philosophie dar. Nishigami spricht überdies von Lebensauffassung, Lebensperspektive und einer existenziell-individuellen Stellungnahme zum Leben schlechthin.<sup>146</sup> Es geht in diesem Aphorismus um die Frage, wie auch das Schmerzvolle und Hässliche, eben das „Nothwendige“, seine Berechtigung im Leben erlangen kann. Nietzsches freudige Erkenntnis ist die Liebe zum Schicksal. Sein sehnlichster Wunsch ist es, „Einer von Denen“ zu sein, „welche die Dinge schön machen“, indem er versucht, „das Nothwendige an den Dingen als das Schöne“ zu sehen. Doch auf welche Weise ist dies möglich? Nietzsche beantwortet diese Frage in einem folgenden Aphorismus des *Sanctus Januarius*:

*299. Was man den Künstlern ablernen soll. – Welche Mittel haben wir, uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswert zu machen, wenn sie es nicht sind? [...] Hier haben wir von den Ärzten Etwas zu lernen, wenn sie zum Beispiel das Bittere verdünnen oder Wein und Zucker in den Mischkrug tun; aber noch mehr von den Künstlern, welche eigentlich fortwährend darauf aus sind, solche Erfindungen und Kunststücke zu machen. Sich von den Dingen entfernen, bis man Vieles von ihnen nicht mehr sieht und Vieles hinzusehen muss, u m s i e n o c h z u s e h e n — oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen — oder sie so stellen, dass sie sich teilweise verstellen und nur perspektivische Durchblicke gestatten — oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröte anschauen — oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat: das Alles sollen wir den Künstlern ablernen und im Übrigen weiser sein, als sie. Denn bei ihnen hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; w i r a b e r w o l l e n d i e D i c h t e r u n s e r e s L e b e n s s e i n, u n d i m K l e i n s t e n u n d A l l t ä g l i c h s t e n z u e r s t.*<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Nietzsche (1988): Die fröhliche Wissenschaft, Viertes Buch, S. 521. Hervorhebung im Original.

<sup>146</sup> Vgl. Nishigami, Kiyoshi (1993): Nietzsches Amor fati. Der Versuch einer Überwindung des europäischen Nihilismus. Frankfurt a.M. u.a.: Lang. S. 199. [Zugl.: Diss.; Freiburg i.Br.: Universität 1992]

<sup>147</sup> Nietzsche (1968), Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch, S. 538. Hervorhebungen im Original.

Die Mittel zu dem kreativen Prozess der Schicksalsbejahung sind also im Wesentlichen den Künstlern abzulernen, deren künstlerische Techniken auf die eigene Lebensgestaltung zu übertragen sind. Durch Distanzierung, Entfremdung und perspektivische Veränderung scheint es möglich, „die Dinge“ in einem anderen Licht, ausschnitthaft oder getrübt zu sehen. Auf diese Weise wird deutlich, dass auch das Hässliche und Disharmonische nicht weniger notwendig und gerechtfertigt ist als das Schöne und Harmonische. Vielmehr hängt es von der menschlichen Perspektive ab, wie man die Dinge sieht. Nietzsche unterscheidet hier jedoch zwischen Künstlern und Lebenskünstlern, die den ersteren zunächst einige Verfahren abschauen müssen, um ihre Aufgabe lösen zu können. Allerdings seien sie weiser als jene, weil sie imstande seien, die Kunst auf das Leben zu übertragen, schließlich höre „gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt“.

So plädiert Nietzsche dafür, dass wir „Dichter unseres Lebens“ werden und „im Kleinsten und Alltäglichsten“ damit anfangen. Gerade das Leben des schöpferischen Menschen, so Nishigami, sei von einer „Affirmation der Notwendigkeit“<sup>148</sup> geprägt, da sich dieser nicht demütig, sondern heroisch dem Notwendigen gegenüber verhalte, sich nicht schlechthin in das füge, was ihm schicksalhaft zugeteilt werde, sondern aktiv und mutig an der Schaffung des eigenen Schicksals teilnehme.<sup>149</sup> Dieses Jasagen zum Dasein als völlige Rechtfertigung dessen nennt Nietzsche das dionysische. Damit entwirft er einerseits ein Gegenkonzept zum christlich-moralischen Ideal des Weltverneinens und zur Mitleidsmoral des Christentums und bezeichnet gleichzeitig die anschauliche und ästhetische Welt-Perspektive einer leidenschaftlichen und vollen Bejahung des diesseitigen Lebens und Werdens.<sup>150</sup>

Diese Haltung ist charakteristisch für viele Lebensformen und Künstlergruppen der Jahrhundertwende, die den Versuch unternehmen, einen Ausgleich zu den Entfremdungs- und Fragmentierungserfahrungen im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung zu schaffen. Sie realisieren diese Kompensation durch entschiedene Bejahung des Lebens und/oder durch die Ästhetisierung des eigenen Daseins zum Kunstwerk. Ausgewählte Beispiele solcher Vereinigungen werden im Folgenden vorgestellt. Die Übersicht über alternative Lebensformen und Künstlergruppen um 1900 beginnt zunächst jedoch mit einem Einblick in die grundlegenden Voraussetzungen lebensreformerischer Praxis.

---

<sup>148</sup> Nishigami (1993), S. 248.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 249 f.

## 2.4. Alternative Lebensformen und Künstlergruppen um 1900

### 2.4.1. Die Lebensreform

#### 2.4.1.1. Leitmotive, Maßstäbe und Ziele der Lebensreform

Blickt man auf die von Industrialisierung und allgemeiner Modernisierung geprägten letzten Jahre vor der Jahrhundertwende, entsteht das Bild eines reißenden Flusses, der Natur und Mensch unaufhaltsam mit sich in eine bestimmte Richtung zieht. Diese rastlose Zeit der Veränderung hat weitreichende, irreversible Folgen, die nicht nur den Menschen und seine Bewusstseinsstruktur, sondern auch seine gesamte Lebenswelt betreffen.

Zunächst umfasst der angesprochene Zivilisationsprozess mehrere positive Aspekte: So nimmt im Zuge des wissenschaftlichen Fortschritts die Sicherheit vor Krankheiten und Naturkatastrophen stark zu, der materielle Lebensstandard steigt und die Auswahl an Lebensentwürfen wird sichtlich erweitert. Insgesamt scheint es, als schreite die Aufklärung der Gesellschaft ungebrochen voran, als würden alle Mythen, Unklarheiten, Zwänge und Ausweglosigkeiten weitgehend beseitigt. Freilich leisten Naturwissenschaft, Psychoanalyse und die fortschreitende Säkularisierung einen erheblichen Beitrag zu dieser Aufklärung, und doch ist zu beobachten, dass diese neu erworbene Transparenz auch ihre Schattenseiten nach sich zieht.

Mit der zunehmenden wissenschaftlichen Fokussierung nimmt auch der industrielle und technische Fortschritt immer größere Ausmaße an. Der menschliche Eingriff, unterstützt durch die neuen technischen Möglichkeiten, zeigt sich zum einen in einer deutlichen Veränderung des Landschaftsbildes. Der Fall von Stadtmauern und ganzen Altstadtbereichen schafft Platz für Stadterweiterungen und Verkehrswege, die wiederum Tourismus, Handel und Transport begünstigen. Doch nicht nur städtische Areale, auch landwirtschaftliche Nutzflächen werden im Zuge der Modernisierung ausgeweitet, um so der gesteigerten Nachfrage durch das enorme Bevölkerungswachstum zu begegnen. Dabei wird jedoch kaum auf Nachhaltigkeit oder Erhaltung der natürlichen Mitwelt geachtet. Im Gegenteil: Die Gesellschaft entwickelt eine immer größere Gleichgültigkeit hinsichtlich der natürlichen Ressourcen, denn die Steigerung der wirtschaftlichen Produktion genießt oberste Priorität.<sup>151</sup>

Die rapide anwachsende Bevölkerung hinterlässt jedoch auch auf anderem Wege ihre Spuren: Da Flüsse zugleich als Trinkwasserreservoir und Abwasserkanäle dienen, dauert es nicht lange, bis Krankheiten und Epidemien durch verschmutztes Wasser übertragen und verbreitet

---

<sup>151</sup> Vgl. Rohkrämer, Thomas (2001): Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozess. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 71-74, hier S. 71.

werden. Besonders in den bevölkerungsstarken Großstädten und Industriegebieten werden stadtnahe Flüsse zu Abwasserkanälen umfunktioniert, Fischsterben und starke Beeinträchtigungen der Wassergüte sind die Folge. In der Nähe emissionsreicher Industrieunternehmen führen Umweltbelastungen wie Rauch und Gase zu Verkümmern und Absterben von Vegetation. Luft- und Wasserverschmutzung gehören von nun an unausweichlich zum Alltag des großstädtischen Lebens.<sup>152</sup> All diese Veränderungen bewirken einen dramatischen Einschnitt in der Umweltgeschichte des damaligen Deutschen Kaiserreichs.

Vor diesem Hintergrund entstehen bereits Mitte des 19. Jahrhunderts Reformbewegungen, die für eine Rückkehr zur Natur, eine naturgemäße Lebensweise in einem natürlichen Umfeld plädieren und die moderne Gesellschaft ablehnen, weil sie befürchten, dass sie beim Einzelnen zu Zivilisationsschäden und Krankheiten führt. Dabei strebt der Großteil dieser Bewegungen danach, durch eine Überwindung der negativen Begleiterscheinungen der Moderne eine neue, bessere Moderne zu verwirklichen. Von einer regelrechten Moderneflucht kann also nicht die Rede sein. Vielmehr wird nun die Gesundheit des Menschen innerhalb der Industrialisierung zum Projekt erhoben, Leben und Natur stehen im Mittelpunkt des Interesses, das Leben an sich wird einer Neustrukturierung unterworfen, die alle Bereiche des menschlichen Daseins umfasst.

Als Oberbegriff für diese ganzheitlich ausgerichteten Reformbewegungen vor, während und nach der Jahrhundertwende gilt die *Lebensreform*. Zwar hatten die sozialen Missstände schon früh verschiedene Reaktionen hervorgerufen, wodurch sich die Bewegung in vielfältige Ausprägungen ausdifferenzierte, der Begriff „Lebensreform“ taucht jedoch erst in den 1890er Jahren auf.<sup>153</sup> All diesen Bewegungen, Gruppierungen oder Konzepten liegt das Bestreben zugrunde, einen Wandel der Existenzweisen im Bereich der Lebensführung, der Ernährung, des Wohnens und der Gesundheitspflege einzuleiten.

Kern der Lebensreform ist der *Vegetarismus*, der begrifflich nicht von der Hauptnahrung seiner Anhänger abzuleiten ist, sondern, ganz gemäß seines lateinischen Ursprungs („*vegetus*“ = „gesund“, „munter“), als Inbegriff gesunder Lebensweise zu verstehen ist.<sup>154</sup> Somit vertritt der Vegetarismus auch Elemente sozialreformerischer Programme, wie die *Siedlungs-, Bodenre-*

---

<sup>152</sup> Vgl. Rohkrämer (2001), S. 72.

<sup>153</sup> Vgl. Krabbe, Wolfgang R. (2001): Die Lebensreformbewegung. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 25-30, hier S. 25.

<sup>154</sup> So umfasst der Vegetarismus neben der Art der Ernährung auch die Art zu schlafen, die Hautpflege, die Art der Darmentleerung, die Art des Broterwerbs, die Muße des Körpers und des Geistes und die Stetigkeit der Lebensführung. Vgl. Buchholz, Kai (2001b): Lebensreform und Lebensgestaltung. Die Revision der Alltagspraxis. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 363-368, hier S. 363.



*form-, Wohnungsreform- und Antialkoholbewegung*. Aber auch mit anderen lebensreformerischen Richtungen besteht ein enger theoretischer und praktischer Zusammenhang. Die Abstinenz von Fleisch gehört dabei zum Programm vieler Bewegungen, ist aber nicht die Regel.<sup>155</sup>

Ganz nach dem Motto ‚Lebensreform ist Selbstreform‘ sollen alle Bereiche des menschlichen Lebens zugunsten einer naturgemäßen Lebensweise umstrukturiert werden, um die angestrebte Gesellschaftsveränderung zu vollziehen. Die Rückkehr zur naturgemäßen Lebensweise gestaltet sich dementsprechend vielseitig.

Die *Naturheilkunde*, die eine körpereigene Naturkraft postuliert und traditionelle Medikamente ablehnt, setzt auf eine ganzheitliche Behandlung des Menschen. Reine Diät auf vegetarischer Basis, Wasseranwendungen, Bewegung, Licht- und Luftbäder sowie Hypnose zählen zu den Heilmitteln, die die Interdependenz von Körper, Geist und Seele berücksichtigen und die ‚Selbstheilskraft‘ im Menschen fördern. Bereits innerhalb kurzer Zeit wird die Naturheilbewegung zu einer Massenbewegung und findet sogar über den Kreis der Lebensreformer hinaus starke Resonanz.<sup>156</sup>

Von vegetarischen und naturheilkundlichen Lebensweisen ausgehend, entwickelt sich in den 1890er Jahren eine Bewegung, die den Zivilisationsmenschen gänzlich aus den Fesseln der prüden Sexualmoral befreien will und Nacktheit als reinen Ausdruck des Natürlichen sieht. Die *Nacktkultur* propagiert Gymnastik in freier Natur, das Licht-Luftbad soll eine Veredelung des Menschen bewirken.

Auch die *Kleidungsreform*, die zunächst nur auf Männerkleidung beschränkt bleibt, sich dann aber vornehmlich dem Tragekomfort der weiblichen Kleidung widmet, soll die Menschen von äußeren Zwängen befreien. Mit der Abschaffung des gesundheitsschädlichen Korsetts geht die Entwicklung des Reformkleides einher, das Bewegungsfreiheit und Bequemlichkeit garantiert und der modernen Frau damit ermöglicht, sich frei zu bewegen, ohne gesundheitliche Beeinträchtigungen auf sich zu nehmen. Anhand dieser Bewegungen wird der lebensreformerische Anspruch der ‚Selbstreform‘ besonders deutlich. Sie sind Beispiele für den Wandel der Existenzweisen im Bereich der Ernährung, Gesundheitspflege und der Lebensführung.

Betrachtet man die Lebensreformbewegung jedoch in seiner vollen Komplexität, darf jener Bereich der Alltagsrevision nicht ausgespart werden, der die menschliche Umgebung und

---

<sup>155</sup> Seine historischen Wurzeln hat der Vegetarismus in England und den Vereinigten Staaten, wo der Verzicht auf Fleisch, Alkohol und anderer Genussmittel charakteristisch für die puritanisch-asketische Lebensweise war. Im Jahre 1847 ging aus einer kleinen Sekte die erste vegetarische Gesellschaft Englands hervor. Vgl. Krabbe (2001), S. 26.

<sup>156</sup> Vgl. Krabbe (2001), S. 26 ff.

seine Wohnstätte betrifft, kurz: das naturgemäße Wohnen. Die lebensverschönernden und gesundheitszuträglichen Maßnahmen der Lebensreform sollen sich also nicht nur auf den Menschen selbst, sondern auch auf seine Umgebung, seine Lebenswelt beziehen. Anstelle düsterer und stickiger Großstadtwohnungen werden nun offene, helle, gut durchlüftete Wohnungen bevorzugt, die bestenfalls in direkter Nähe zur Natur angesiedelt sind. Klare, einfache Formen und Strukturen sollen den Wohnstil und die gesamte Einrichtung dominieren, ein Zuviel an Dekoration wird abgelehnt.

Als Leitkategorie und Weltanschauung dient in diesem Zusammenhang vor allem die Schönheit. Schönheit und ästhetische Ergötzung sollen das Leben in seiner Gesamtheit durchziehen und damit die nötige Veränderung des Menschen herbeiführen, was gleichzeitig bedeutet, dass alles, was den Menschen umgibt, von Haus über Möbel bis hin zu alltäglichen Nutzgegenständen, „von der Schönheit ergriffen und durchströmt werden“ soll.<sup>157</sup> Diese Worte stammen von dem Schriftsteller und Werkbund-Mitarbeiter Robert Breuer, der für eine ‚Weltanschauung des Auges‘ plädiert, die die Herrschaft des Wortes ablösen soll. In diesem Vokabular wird der Geist Nietzsches nur allzu offensichtlich. Wie Nietzsche kritisiert er die Sinnenfeindlichkeit der angesprochenen Zeit und verordnet Schönheit und eine Ästhetisierung des Alltags gegen die Verderbnisse der Moderne.

Um den stilvollen und schönen Geschmack im Alltag zu fördern, werden einige ästhetische Programmzeitschriften der Lebensreform, wie etwa Paul Schultze-Naumburgs *Die häusliche Kunstpflege*, Heinrich Pudors *Erziehung zum Kunstgewerbe* oder Joseph August Lux' *Der Geschmack im Alltag* herausgegeben. Mit volkserzieherischer Absicht veröffentlicht die Lebensreformzeitschrift *Der Kunstwart* regelmäßig Fotos vorbildlicher kunstgewerblicher Gegenstände. Was den geforderten Geschmack betrifft, sind sich die Herausgeber dieser Zeitschriften mit den anderen Lebensreformern einig. Zu den Leitmotiven eines naturgemäßen und menschenwürdigen Lebens gehören einerseits Reinheit, Helligkeit und Klarheit, was nicht nur die Ordnung und die Sauberkeit, sondern auch die Farbwahl und die Durchsichtigkeit des einheitlichen und harmonischen Stils betrifft. Verpönt sind demnach überflüssige Schnörkel und Ornamente, dunkle und stickige Räume und jegliche Art von gründerzeitlichem Pomp. Dabei setzt man vorwiegend auf Einfachheit und Echtheit, bevorzugt also das Ursprüngliche und vermeidet Imitationen. In dem Begriff Einfachheit klingt überdies auch die Verbindung zum Praktischen und Zweckmäßigen an, das jeden übertriebenen Schmuck und

---

<sup>157</sup> Vgl. Buchholz (2001b), S. 363.

Putz als überflüssig erscheinen lässt. Das einfache Leben in Bescheidenheit soll Orientierung verschaffen und den Weg aus den unübersichtlichen Lebensverhältnissen der Industriegesellschaft weisen.<sup>158</sup>

Reinheit, Helligkeit und Klarheit, Einfachheit, Echtheit und Ursprünglichkeit – diese Leitmotive werden zum Kriterium dafür, was im Kreise der Lebensreformer als ‚schön‘ angesehen und gewürdigt werden darf. Dabei stehen Natur-, Kunst- und Körperschönheit gleichberechtigt nebeneinander, auch wenn Schönheit erst in der ästhetischen Vervollkommnung aller Bereiche zur Veredelung des Menschen und zur Realisierung eines naturgemäßen Lebens führen kann.

‚Naturgemäß‘ – diese Vokabel umschreibt in ihrem vollen Bedeutungsumfang das eigentliche Anliegen der Lebensreform. Untersucht man nämlich die Semantik des Wortes ‚Natur‘, so gelangt man zu zwei verschiedenen Sinngehalten, die sich bei näherer Betrachtung jedoch annähern: Einerseits meint Natur die äußere biologische Erscheinungswelt, die Landschaft, die natürliche Umwelt. Man spricht von der ‚unberührten‘ oder ‚ursprünglichen Natur‘ und meint damit eine Welt, die (noch) nicht durch den Menschen verändert oder sogar zerstört wurde. In diesem Sinn avanciert die Natur zu einem Bild der Glückseligkeit, deren Beobachtung als hilfreich gilt, um sich an ihr und ihrer „natürlichen Organisation“<sup>159</sup> zu orientieren. Andererseits kann mit „Natur“ aber auch das Wesen des Menschen, sein Charakter, sein Naturell bezeichnet werden.

Streben die einzelnen Lebensreformbewegungen nach einem naturgemäßen Leben, so muss davon ausgegangen werden, dass hier eine Entfaltung des Menschen im doppelten Sinne gefordert wird. Ziel ist das Erreichen einer Lebensweise, die nicht nur vor den gesundheitsschädlichen Auswirkungen der Industrialisierung ausweicht und ein naturnahes Leben fern der Großstadt bevorzugt, sondern vor allem eine Lebensweise, die der Natur des Menschen gemäß ist und ihn in seiner komplexen Anlage, seinen Bedürfnissen und seiner persönlichen Disposition berücksichtigt. Exemplarische Realisationen dieser Zielsetzung werden nachfolgend skizziert.

---

<sup>158</sup> Vgl. Buchholz (2001a): Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 41-44, hier S. 41 f.

<sup>159</sup> Ebd., S. 42.

#### 2.4.1.2. *Konzepte der Lebensreform um 1900*

##### *I. Monte Verità*

Als die Pianistin Ida Hofmann und Henri Oedenkoven, der Sohn eines wohlhabenden belgischen Großindustriellen, sich im Sommer des Jahres 1899 in der österreichischen Naturheilanstalt Rikli in Veldes kennenlernen, empfinden sie auf den ersten Blick Sympathie füreinander. In langen Gesprächen stellen sie fest, dass sie beide einer Gesellschaft überdrüssig geworden sind, die auf Egoismus, Luxus, Schein und Heuchelei aufbaut. Sie verspüren Zorn gegenüber der Sinnlosigkeit eines solchen Daseins und streben nach einer natürlichen Lebensweise abseits der bürgerlichen Gesellschaft, die Raum für freie Entwicklung lässt.<sup>160</sup>

Noch während ihres gemeinsamen Kuraufenthaltes offenbart Oedenkoven der neuen Freundin seinen langgehegten Plan: Auf neuem Boden soll ein Unternehmen gegründet werden, das die individuellen Regungen des Menschen berücksichtigt und dem Niedergang der geistigen und körperlichen Gesundheit entgegenwirkt. Oedenkoven, den eine lebensbedrohliche Krankheit sensibel gemacht hatte für die schädigenden Einflüsse von überreichem Wohlstand und ungesunder Lebensform in den Industriestädten, war durch seinen Aufenthalt in der Naturheilanstalt zum Vegetarismus gekommen und hatte durch ihn schließlich die ersehnte Heilung erfahren. Die überraschende Wendung hatte ihn dazu angeregt, sich weiter mit Reformideen auseinanderzusetzen. Hier, in Veldes, vertraut er seine Gedanken nun erstmals einer anderen Person an. Ida Hofmann zeigt sich begeistert und willigt ein, sich diesem Zukunftsvorhaben tatkräftig anzuschließen. Rückblickend, im Jahre 1906, fasst sie die grundlegenden Motivationen folgendermaßen zusammen:

*Aus dem Leben einiger Menschen will ich erzählen, welche innerhalb der heute allgemeinen, auf Egoismus und Luxus, auf Schein und Lüge gebauten Verhältnisse aufgewachsen, und teils durch Krankheit körperlicher, teils durch Krankheit gemüthlicher Art zur Erkenntnis gelangt, Umkehr machten, um ihrem Leben eine natürlichere und gesündere Richtung zu geben. Wahrheit und Freiheit in Denken und Handeln sollen künftig als treuester Leitstern ihr Streben begleiten.*<sup>161</sup>

Oedenkoven und Hofmann sind sich jedoch darüber bewusst, dieses Vorhaben nicht allein in die Tat umsetzen zu können. Im Oktober 1900 versammeln sich in München im Hause von Ida Hofmanns Familie mehrere freiheitshungrige und reformwillige Menschen, die mit der alten Gesellschaftsordnung brechen und eine eigene Ordnung aufbauen wollen.

---

<sup>160</sup> Vgl. Landmann, Robert (2009): *Ascona – Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies*. 2. Aufl. Frauenfeld: Verlag Huber. S. 14 f.

<sup>161</sup> Hofmann, Ida (1906): *Monte Verità – Wahrheit ohne Dichtung*. Zit. nach Harald Szeemann (Hg.) (1978): *Monte Verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Entdeckung einer sakralen Topographie*. Locarno-Milano: Electa Editrice. S. 140.

Nach lebhaften Debatten werden schließlich der ehemalige ungarische Oberleutnant Karl Gräser, die Bürgermeistertochter Lotte Hattemer und Ida Hofmanns Schwester Jenny ausgewählt, um die gemeinsamen Vorstellungen zu realisieren. Gräsers jüngerer Bruder Gustav, genannt Gusto, wird zunächst abgelehnt, da seine Gesinnung zu extrem erscheint. Er drängt sich dennoch auf und schließt sich unaufgefordert an. Ziel ihres Aufbruchs in ein anderes Leben ist nicht nur die Befreiung von bürgerlichen Zwängen, sondern eine radikale Veränderung des bisherigen Lebens, eine Veränderung, die Körper und Geist gleichermaßen betrifft.<sup>162</sup> Theoretische Basis dieser Bestrebungen sind die Schriften Nietzsches und Tolstois. Während Nietzsches lebensbejahendes Gedankengut die jungen Menschen dazu anregt, die eigene Körperlichkeit wiederzuentdecken, ihre Instinkte zu schulen und somit die Natürlichkeit in allen Dingen aufzuwerten<sup>163</sup>, liefert Tolstoi ihnen das Programm für ein naturgemäßes Leben: Eine Kombination aus Askese, gesunder Lebensweise und Vegetarismus.<sup>164</sup> Überhaupt wird der Enthaltbarkeit eine wichtige Bedeutung innerhalb der Tolstoi'schen Lebensweise zugeschrieben. Nicht nur Fleisch-, sondern auch Tabak- und Alkoholgenuss werden von ihm verurteilt, Gewaltlosigkeit und der Verzicht auf Luxus können im weiteren Sinne ebenfalls als Absage an menschliche Triebe und Eitelkeiten verstanden werden. Über allem steht Tolstois idealistischer Appell an die Vernunft des Einzelnen und dessen Energie, Unterdrückungs- und Herrschaftsbeziehungen zu durchbrechen – ein Anarchismus der pazifistischen Art, der sich gegen die durch die Anforderungen der modernen Wirtschaftsweise zerrissene Einheit von Körper und Geist, gegen Kapitalismus und Wissenschaft und nicht zuletzt gegen das soziale Elend der Großstadt richtet.

Man kommt an jenem Oktobertag des Jahres 1900 schließlich zu dem Beschluss, eine landwirtschaftliche Siedlungsgenossenschaft zu gründen. Oedenkoven und Hofmann schwebt außerdem vor, mit dem beweglichen Vermögen jedes einzelnen den Aufbau einer Naturheilanstalt zu finanzieren, deren zu erwartender Gewinn später zu einem Hauptteil wieder zugunsten des Unternehmens verwendet, der Rest zu gleichen Teilen unter den Mitarbeitern verteilt werden soll. Finanzielle Sicherheit ist ihnen durch die Eltern Oedenkovens gegeben.

---

<sup>162</sup> Vgl. Voswinckel, Ulrike (2009): Freie Liebe und Anarchie. Schwabing – Monte Verità. Entwürfe gegen das etablierte Leben. München: Allitera Verlag. S. 13.

<sup>163</sup> Vgl. Minazzi, Fabio (2001): Naturgemäß leben? Die Erfahrung von Monte Verità im Kontext der philosophischen Debatte. In: Schwab, Andreas/Lafranchi, Claudia (Hg.): Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich: Limmat Verlag. S. 68 f.

<sup>164</sup> Vgl. Hanke, Edith (2001): „Der Mann der Wahrheit“. Die Ideen Leo N. Tolstois und der Monte Verità. In: Schwab, Andreas/Lafranchi, Claudia (Hg.), S. 26.

Als Ort der Gründung wird der Monte Monescia, ein unberührter, romantischer Felsenhügel oberhalb des Dorfes Ascona im Schweizer Kanton Tessin, auserkoren. Der damals noch völlig unbebaute Hügel – unweit der Stadt Locarno, nahe dem Lago Maggiore und doch abgeschieden von der Zivilisation – eignet sich vorzüglich, um neue gesellschaftliche Modelle zu diskutieren und auszuleben. Man nennt ihn fortan *Monte Verità*, Berg der Wahrheit, womit sich der Anspruch verbindet, gegen die Verlogenheit der Gesellschaft einen Ort zu begründen, an dem die Suche nach dem Wahren, nach dem Sinn des Lebens oberste Priorität erhält. Doch vor Ort gestaltet sich die Suche nach der Wahrheit bei den einzelnen Mitgliedern der Gruppe recht unterschiedlich, schnell kristallisieren sich zwei Lager heraus, die Janos Frecot wie folgt beschreibt:

*Wie in einem Laborversuch zeigt das Beispiel Monte Verità die Möglichkeiten und Grenzen einer Überwindung der kulturellen Konventionen. Henri und Ida: die idealistischen Schwärmer mit Besitz-, Familien- und Bildungshintergrund, die für einige Zeit aus ihren angestammten Kulissen treten, um ästhetisch modifiziert, in eine bürgerliche Daseinsform zurückzukehren. Karl – Jenny – Lotte: Schwärmer auch sie, aber ohne den konventionellen Halt, daher radikaler und gefährdeter. [...] Gusto, der aus Naivität ausdauerter [...]. Unter den vielen Wanderpredigern, erschienen zwischen 1900 und 1950 [...], scheint Gusto Gräser der konsequenteste, der ehrlichste, der schöpferischste zu sein, denn er bleibt außerhalb der Konvention, die aufzugeben er sich einmal entschlossen hatte.<sup>165</sup>*

Die Brüder Gräser, Jenny Hofmann und Lotte Hattemer befürworteten also einen kommunistischen Allgemeinbesitz, fordern zu einer gänzlichen Entsagung des Geldes auf und vertreten die Ansicht, Bedürfnislosigkeit durch Ablehnung aller Errungenschaften der Kultur und Technik bedeute Erlösung der Welt und des Einzelnen. Für Oedenkoven und Hofmann impliziert ein ‚Zurück zur Natur‘ jedoch nicht die Abkehr von den modernen Errungenschaften, im Gegenteil: Sie hoffen, sich vom Zwang aller Äußerlichkeiten loslösen *und* den technischen Fortschritt nutzen zu können, um die Menschen von den Unannehmlichkeiten des Lebens zu befreien. Nicht das einfache Leben ist Ziel ihrer Bestrebungen, sondern die Veredelung des Lebens. Mit ihrem Appell an den praktischen Sinn einer Naturheilanstalt akzeptieren sie daher eine Kommerzialisierung, die zwar die wirtschaftliche Basis des Unternehmens sichert, aber unausweichlich bedeutende Grundvoraussetzungen der Lebensreform außer Kraft setzt. Schon zur Gründungszeit der Kolonie sind also Widersprüche und Reibungen zu verzeichnen, die das Klima einer einheitlichen und harmonischen Lebensform stark beeinträchtigen.

---

<sup>165</sup> Frecot, Janos (1978): Landkrone über Europa: Der Monte Verità als zentrales Versuchsfeld für alternative Lebensweisen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg. In: Szeemann (Hg.), S. 55-64, hier S. 61.

Während Oedenkoven auf die Schaffung einer Naturheilanstalt hinarbeitet, sieht Gusto Gräser die Zukunft in einer Kolonie, in der die Menschen entsprechend ihrer Charakterstruktur, ihrer Leidenschaften zusammen leben und in Produktionsgenossenschaften die Arbeit organisieren. Tatsächlich scheint Gräser zunächst Recht zu behalten, da sich das Unternehmen vorläufig mehr zu einer Art Kolonie als zu einer Naturheilanstalt entwickelt.

Bis zum Frühjahr 1901 entstehen durch unermüdliches Arbeiten einige Wohnhütten und zwei doppelwandige Holzhäuschen, sogenannte Lufthütten. Zahlreiche Pflanzen, Sträucher und Bäume lassen erkennen, dass fleißige Menschenhände den Boden verwalten. Die Bauarbeiten werden von den Beteiligten in gleichmäßigem Rhythmus verrichtet: in religiöser Haltung und in Reformkleidung, in einfachen Lendenschürzen oder nackt.<sup>166</sup> Schon bald stellt sich immer häufiger Besuch ein, neugierige Menschen, die von dem Siedlungsexperiment gehört haben und die neue Lebensweise begutachten wollen. Sie möchten die nackten Naturmenschen sehen, die ihre tägliche Arbeit draußen verrichten und sich lediglich von Nüssen und Früchten ernähren. Ferner kommen zahlreiche Verwandte und Bekannte nach Ascona, um in der neu entdeckten Idylle den Sommer zu verbringen. Überhaupt verbreitet sich die Nachricht von der neuen Vegetariersiedlung wie ein Lauffeuer.

Die Gründungsgruppe fällt jedoch rasch auseinander. Ab 1901 führen die internen Zwistigkeiten so weit, dass Oedenkoven und Hofmann, die mittlerweile in „freier Ehe“<sup>167</sup> zusammenleben, den Monte Verità allein übernehmen, die übrigen Gründungsmitglieder auszahlen und die bisherige Kolonie in ein Rohkostsanatorium für zahlende Gäste umbauen. Karl Gräser kauft sich zusammen mit Jenny Hofmann am Rande des Monte Verità ein kleines Haus und bleibt durch gemeinsame Bekannte auch weiterhin mit der Geschichte des Monte Verità verbunden. Auf konsequente Weise versuchen die beiden nun, das einfache Leben zu führen, das ihnen von Beginn an vorgeschwebt hatte: Sie begnügen sich mit den primitivsten Bedarfsmitteln, verzichten auf den Tauschverkehr mit Geldmünzen und stellen alles, was sie zum Leben nötig haben, selbst her. Nach seinem Rückzug in eine Felsennische wandert Gusto Gräser mit Frau und Kindern quer durch Europa und kehrt erst im Herbst 1916, nach einer Leidenszeit in Gefängnissen und Irrenhäusern, wieder auf den Monte Verità zurück.

---

<sup>167</sup> Nach Ida Hofmann ist unter „freier Ehe“ oder „Gewissensehe“ die Vereinigung zweier Menschen zu verstehen, die „sowohl den priesterlichen Segensspruch als auch den Staatsakt“ verwirft, da diese für sie „eine autoritäre Einmischung Unbeteiligter“ bedeuten und „offiziell jene entwürdigende Besitzergreifung der Frau durch den Mann“ bestätigen. Vgl. Ida Hofmanns Ansichten über die Ehe, zit. nach Landmann (2009), S. 31 f.

Derweil bestimmen konkrete Maßnahmen wie die vegetarische Lebensweise, Luft- und Sonnenbäder, Rechtschreib- und Kleiderreform das Leben im Natursanatorium Monte Verità, während die Forderung nach der „freien Gewissensehe“ und die damit einhergehende Gleichstellung der Frau von den Inhabern selbst vorgelebt werden.

Im Frühjahr 1902 zieht ein Prospekt, der die Naturheilanstalt auf freigenossenschaftlicher Grundlage ankündigt, die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich. Neben der praktischen Arbeit entwickelt sich durch den Besuch intellektueller Größen die geistige Linie Monte Verità so stark, dass Ascona eine Weltberühmtheit erlangt. Tauchen besonders berühmte oder interessante Gäste auf, veranstaltet man Vortrags- oder Diskussionsabende im Freien, künstlerische Darbietungen dürfen dabei nicht fehlen. Beispielhaft seien hier nur einige der prominenten Besucher erwähnt: Lenin, Trotzki, Hermann Hesse, Erich Mühsam, Fidus, Franziska Gräfin zu Reventlow, Laban, Martin Buber, Otto Gross, Else Lasker-Schüler, Stefan George, Paul Klee, Isidora Duncan, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin – und viele hundert mehr sind mit dem früheren Ascona verknüpft.<sup>168</sup> Nicht nur die Neugier, ausgelöst durch die zahlreichen veröffentlichten Berichte, zieht die Menschen zum ‚Berg der Wahrheit‘. Der Monte Verità ist längst zur Chiffre für eine Utopie geworden, eine unerfüllte Hoffnung nach einem besseren, dem wahren Leben. Gerade Künstler und Intellektuelle fühlen sich über Jahre hinweg von dieser besonderen Atmosphäre angezogen, Revolutionäre und Rebellen suchen und finden hier die Verwirklichung ihrer anarchistischen Ideen.

So ist letzten Endes auch die Nachwirkung des Monte Verità auf die gegenwärtige Gesellschaft zu verstehen: Als Wiege der Alternativbewegung hat er Einfluss auf alle Umwelt-, Friedens- und Frauenbewegungen der heutigen Zeit genommen. Gleichzeitig darf nicht vergessen werden, dass auch die bildenden und darstellenden Künste sowie die Literatur wegweisende Impulse aus der Zusammenkunft der Schriftsteller, Tänzer, Künstler und Philosophen erhielten. Im Jahr 1914 beginnt mit dem Ersten Weltkrieg das Ende der ersten Monte Verità-Ära. Da das Interesse am Berg und am Vegetarismus immer mehr erlahmt, fasst das ehemalige Gründerpaar 1920 schließlich den Entschluss, nach Brasilien auszuwandern, um dort eine neue Siedlung ins Leben zu rufen.

Erst mit dem neuen Besitzer des Hügels, Eduard Freiherr von der Heydt, setzt 1926 eine neue Blütezeit ein, die jedoch mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs jäh abgebrochen wird. 1978 wird der Monte Verità durch eine Ausstellung von Harald Szeemann wiederentdeckt.

---

<sup>168</sup> Vgl. Landmann (2009), S. 62.



## II. Der Sera-Kreis

Als Eugen Diederichs im Jahre 1908 den Sera-Kreis ins Leben ruft, ist er bereits ein berühmter Verleger und gilt weit über die Grenzen seines Verlagssitzes Jena hinaus als Mäzen für Kulturreform. Wie kein anderer schafft er es, in seinem ‚Versammlungsort moderner Geister‘ Vertreter der Körperkultur, des Dürerbundes, des Deutschen Werkbundes, der Gartenstadtbewegung, der Reformpädagogik, der Jugendbewegung und der Volkshochschulbewegung zu sammeln und sich innerhalb weniger Jahre im Zentrum deutscher Kulturreform-Diskurse zu etablieren. Was die Autorinnen und Autoren mit ihrem verlegerischen Organisator eint, ist der zivilisationskritische Wunsch nach Reform, sei es der Lebensführung auf dem Gebiet der Kleidung, der Wohnung, der Haus-, Garten- und Stadtplanung, des Tanzes, Theaters oder der Erziehung in Schule und Universität, sei es in Einstellungen gegenüber Jugend, Geschlechterrollen, Volk und Natur.<sup>169</sup> Den Grundgedanken dieses Kulturprogramms beschreibt er selbst als „Lebensgestaltung, die sich aus den schöpferischen Kräften unseres Volkes aufbaut: Verwurzelung im Volkstum, schöpferisches Handeln, das aus dem Chaos den Geist erlöst und durch die Kunst in der Sphäre höherer Wirklichkeit sichtbar wird“<sup>170</sup>. Doch Diederichs beabsichtigt mehr als das Verlegen entsprechender Bücher und Reformbewegungen, seine Vorstellungen einer Erneuerung des Lebens durch die Kunst beziehen sich auf die eigene Praxis, die folgerichtig eine kreative, ästhetische und volkstümliche sein muss.

Eine Verwirklichung dieses Konzepts, mit dem sich auch Diederichs Vorstellung einer romantischen Wiedergeburt<sup>171</sup> verbinden lässt, erfolgt mit der Gründung des Sera-Kreises im Jahr 1908. Bereits ein Jahr zuvor war es zum persönlichen Kontakt zwischen Diederichs und Jenaer Freistudenten gekommen, die im Winter die ‚offenen Abende‘ des Ehepaars Diederichs besucht und auch an den sommerlichen Treffen im Garten des Kirchenhistorikers Karl

---

<sup>169</sup> Vgl. Werner, Meike G. (1996): Die Erneuerung des Lebens durch ästhetische Praxis. Lebensreform, Jugend und Festkultur im Eugen Diederichs Verlag. In: Hübinger, Gangolf (Hg.): Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München: Eugen Diederichs Verlag. S. 222 f.

<sup>170</sup> Eugen Diederichs: Lebensaufbau. Skizzen zu einer Selbstbiographie. Typoskript 1920/21. Deutsches Literaturarchiv Marbach. S. 90. Zit. nach ebd.

<sup>171</sup> Die bürgerliche Lebenswirklichkeit soll durch Kunst neuidealistisch, neuromantisch und neumystisch transzendiert werden, um den Neuen Menschen hervorzubringen, der modern – im Sinne von anders – sein soll, also weniger entfremdet, einfacher, natürlicher, gesünder, schöner, ganzheitlicher und deutscher. Vgl. ebd. Klaus Lichtblau verweist in diesem Zusammenhang auf die augenscheinliche Tendenz des Zeitalters, die „Renaissance der klassischen deutschen Bildung und Kultur mit dem Beginn einer neuen Romantik gleichzusetzen“, wodurch das ohnehin als Übergangsepoche empfundene eigene Zeitalter sich selbst überschwänglich als die Wiedergeburt der ‚alten Romantik‘ unter veränderten geschichtlichen Vorzeichen feiere. Vgl. Lichtblau, Klaus (1999): Der Eugen Diederichs Verlag und die neuromantische Bewegung der Jahrhundertwende. In: Ulbricht, Justus H./Werner, Meike G (Hg.): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900 – 1949. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 61 f.

von Hase teilgenommen hatten. Als eine recht heterogene Gruppe von Studenten, eine Mischung aus Freistudentenveteranen und idealistischen Erstsemestern, im Mai 1908 die *Jenaer Freie Studentenschaft* gründet, lädt Diederichs sie zur Sonnenwendfeier auf den Hohen Leeden bei Jena ein, womit der Grundstein zum Sera-Kreis<sup>172</sup> gelegt ist.

Mit dieser Gruppe, die sich aus Freistudenten, Schülern der Weimarer Kunst- und Musikhochschule sowie aus Söhnen und Töchtern liberal bildungsbürgerlicher Elternhäuser zusammensetzt, entsteht eine Personen- und Ideenkonstellation, in der sich die Diederich'schen (Lebens)Reformbestrebungen mit den Anliegen der Jugendbewegung und der zeitgenössischen progressiven Studentenbewegung produktiv mischen. Diederichs strebt eine Reform der zur Konvention erstarrten Fest- und Geselligkeitskultur an, eine kulturelle Vergemeinschaftung, die den Menschen mit verlorengegangenen volkstümlichen Traditionen in Berührung bringen sowie zu eigener Kreativität und vertiefter Religiosität befähigen soll.<sup>173</sup> Wirft man einen Blick auf das kulturelle Selbstverständnis der Sera-Mitglieder, so wird deutlich, warum Diederichs ausgerechnet die junge Studentengeneration für sein Vorhaben gewinnen will. Beide Seiten teilen das Bestreben, bestimmte Werte des deutschen Bürgertums wieder ernst zu nehmen und zu kultivieren. Fern ab von jeglicher kunst- und kulturlosen Biergeselligkeit, wie sie in weiten Teilen des Jenaer Verbindungs- und Vereinslebens herrscht, lautet das erklärte Ziel also zunächst: Selbsterziehung durch strenge wissenschaftliche Ausbildung bei gleichzeitiger übergreifender Allgemeinbildung, Toleranz und Neutralität bezüglich Konfession und politischer Überzeugungen.<sup>174</sup> So hören die Freistudenten der *Abteilung für Recht und Sozialwissenschaft* im Sommersemester 1908 wichtige Vertreter unterschiedlichster politischer Präferenz, wie den linksliberalen Rudolf Breitscheid, den Sozialdemokraten Karl Liebnecht oder den Zentrumspolitiker Johann Giesbert. Sogar zwei berühmte Protagonistinnen der Frauenbewegung, Helene Stöcker und Minna Cauer, werden als Gastrednerinnen ein-

---

<sup>172</sup> Die Gruppenbezeichnung entstammt dem Kehrreim eines mittelalterlichen, auf den Versammlungen der Gruppe dargebrachten Schreit-Tanzes ‚Sera, Sera, sancti nostri Domine‘.

<sup>173</sup> Diederichs Vorstellungen sind stark geprägt von seinen Erfahrungen im Friedrichshagener Dichterkreis und seiner intensiven Lektüre Nietzsches, der das Dionysische als die religiös gesteigerte Erfahrung von subjektiver Selbstvergessenheit und Erlösung emphatisch betonte und auf die bacchischen Chöre der Griechen und die mittelalterlichen Sanct-Johann- und Sanct-Veitänzer, aber auch auf das Volkslied und Beethovens ‚Lied an die Freude‘ hinwies. Nicht ohne Wirkung dürfte auch die Lektüre von Jakob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*, in der die Bedeutung kultureller Vergesellschaftung durch Geselligkeit und Feste ausführlich behandelt wird. Vgl. Werner (1996), S. 228.

<sup>174</sup> Die Vordenker allgemein-menschlicher Bildung – wie Humboldt, Fichte, Schleiermacher oder Schiller – spielen in diesem Zusammenhang für die Freistudenten ebenso wie für Diederichs eine erhebliche Rolle. Vgl. Ulbricht, Justus H. (2001). *Feste der Jugend und der Kunst. Eugen Diederichs und der Sera-Kreis*. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 419-424, hier S. 421.

geladen. In der *Abteilung für Kunst und Wissenschaft* können zeitgenössische Schriftsteller zu eigenen Lesungen gewonnen werden, deren Werke in Universitätsseminaren noch nicht gelehrt werden, wie Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel und Otto Julius Bierbaum.<sup>175</sup> Durch den jungen Privatdozenten Hermann Nohl, einen engen Freund Diederichs, der zum intellektuellen Idol seiner Studenten wird, lernen die jungen Menschen, schnell und intensiv zu studieren, um die gewonnene Zeit zum Selbststudium, für die neue Geselligkeit innerhalb des Sera-Kreises und für Exkursionen zu nutzen.

Die Exkursionen zu bedeutenden Künstlerhäusern, Ateliers und Fabriken und die mythisch verklärten Ausfahrten übers Land nehmen im Selbstverständnis des Sera-Kreises eine wichtige Rolle ein, wobei auf Ritualität, Symbole und einheitliche Kleidung besonderer Wert gelegt wird. Die von Diederichs bemühte, künstlerische, selbsttätig gestaltete Anknüpfung an alte Volksbräuche und Symbole soll durch improvisierte Tanz- und Singabende, phantasievoll inszenierte Vagantenfahrten und vor allem durch die zunehmend ritualisierten Sonnenwendfeiern auf dem Hohen Leeden bei Jena eingeleitet werden. Als ein vergemeinschaftendes Symbol fungiert dabei die eigentümliche Sera-Tracht, die mittelalterliche und bäuerliche Kleidung nachahmt und dabei Elemente der Reformkleidung aufgreift.<sup>176</sup>

Aber auch der kameradschaftliche und zwanglose Umgang zwischen den Geschlechtern trägt zu einem neuen Gemeinschaftsgefühl bei. So schreibt das Sera-Mitglied Wilhelm Flitner, in seinen *Erinnerungen*:

*Die Haltung der Mädchen, die von der neuen Bewegung angesprochen waren, änderte sich. Weder die zur Schau getragene Prüderie oder Koketterie noch die zwiespältige Verfassung kichernder Backfische hielt sich in den Kreisen der neuen Jugend. Zwischen den Geschlechtern entwickelte sich ein kameradschaftlicher Umgang, der sachbezogene Freundschaften mit dem anderen Geschlecht ermöglichte, den erotischen Stimmungen und Gefühlen aber eine zarte und offene Darstellung erlaubte. Nur dieser Mädchentyp konnte sich im Serakreis behaupten.*<sup>177</sup>

Was heutzutage selbstverständlich erscheint, bedeutet vor allem für die jungen Frauen der damaligen Zeit einen großen emanzipatorischen Schritt in eine neue Rolle größerer Gleichberechtigung. Dass diese neue Lebensform der Jugendlichen auch auf Kritik oder Ablehnung in traditionellen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft stoßen muss, ist verständlich. So lässt die Jenaer Universitätsleitung die Aktivitäten der Freistudenten nicht aus den Augen. Betrachtet man allerdings die Elternhäuser der meisten Sera-Mitglieder, muss gesagt werden,

---

<sup>175</sup> Vgl. ebd.

<sup>176</sup> Vgl. Werner (1996), S. 232.

<sup>177</sup> Flitner, Wilhelm (1986): *Erinnerungen 1889-1945*. In: *Gesammelte Schriften*. 11 Bde. Hrsg. v. Karl Erlinghagen. Paderborn: Schöningh. S. 122.

dass diese die Unternehmungen ihrer Kinder weitgehend tolerieren und fördern. Man kann hier also nicht von einer Generationenrebellion sprechen; Meike G. Werner bezeichnet diese Art der Auflehnung als „inszenierte Rebellion“. Im Wechselspiel der nüchtern sachlichen, kritischen Auseinandersetzung mit den Folgen des industriellen Modernisierungsprozesses *innerhalb* der universitären Freistudentenschaft habe Diederichs die Suche der jungen Erwachsenen nach einer neuen Lebensform *außerhalb* der Universität choreographiert.<sup>178</sup> Durch ihn sind also nicht nur Inspiration, Kontakte, Richtung und Inhalt für die neue Praxis gegeben, sondern auch Protektion und Legitimation gegenüber skeptischen Eltern, Schule und Umgebung.

Als Höhepunkt des Sera-Kreises kann das Werkbundfest im Jahre 1913 gelten, das im Anschluss an die in Leipzig tagende Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes auf den Saalewiesen bei Bad Kösen veranstaltet wird. Diederichs beabsichtigt mit der Teilnahme, den Werkbundleuten „ein Beispiel von Festkultur zu geben und praktisch zu zeigen, dass sich eine Tagung von Künstlern und Werkbundleuten nicht bloß in Reden erschöpfen dürfte.“<sup>179</sup> Wandervögel und Sera-Mitglieder tanzen Volkstänze und singen ihre Lieder, Goethes Singspiel *Die Fischerin* wird aufgeführt und die Avantgarde-Ausdruckstänzerin Clotilde von Derp tanzt. Doch – und dies stört den idealistischen Verleger besonders – es beteiligt sich nur ein kleiner Teil der Festgäste an der intendierten Festkultur, die Mehrheit schaut lediglich zu.

Mit Beginn des ersten Weltkriegs ist das Ende des Sera-Kreises besiegelt: Viele Angehörige von Sera fallen im Krieg, die Überlebenden treffen sich auf kurzen Fronturlauben wieder. 1919 trifft man sich zum letzten Mal in alter Form auf dem Hohen Leeden zur Sonnenwendfeier. Die Nachwirkungen des Kreises sind jedoch beachtlich. So bringen Wilhelm Flitner und Walter Fränzel die Volkshochschulbewegung in Thüringen auf den Weg, Alexander Schwab revolutioniert die Erwachsenenbildung und auch weitere Mitglieder arbeiten im pädagogischen Bereich oder engagieren sich in der Jugendbildungsarbeit.

---

<sup>178</sup> Vgl. Werner (1996), S. 231.

<sup>179</sup> Eugen Diederichs: Lebensaufbau, S. 170.

### III. Die Darmstädter Künstlerkolonie

Im Unterschied zu den anderen aus dem Bedürfnis der Zeit erwachsenen Zusammenschlüssen von Gleichgesinnten zu literarischen Freundeskreisen, Künstlergruppen, Vereinen und reinen Interessenverbänden, ist das Darmstädter Experiment ein Ergebnis großzügigen Mäzenatentums und ohne die Initiative des hessischen Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein nicht denkbar.

Der junge Fürst, Enkel der englischen Königin Victoria, wurde schon in Jugendzeiten während seiner Aufenthalte im englischen Königreich auf die Belebung des Kunsthandwerks durch Ruskin und Morris aufmerksam und avancierte zu einem begeisterten Anhänger der neuen Verbindung von Leben und Kunst. Im Darmstädter *Neuen Palais* lässt er 1897 sogar Räume von den englischen Künstlern Mackay Hugh Baillie Scott und Charles Robert Ashbee ausstatten; die englischen Neuerungen auf dem Gebiet der Wohnkultur hatten ihn stark beeindruckt.<sup>180</sup> Ganz nach dem Vorbild der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung soll die Wiedervereinigung von Kunst und Kunsthandwerk, der Glaube ans Gesamtkunstwerk<sup>181</sup> und die Utopie, dass gesellschaftliche Reformen allein durch Kunst bewerkstelligt werden können, nun auch in Deutschland seine Verbreitung finden.

Schon kurz nach der Übernahme seiner Regentschaft im Jahre 1892 hatte Ernst Ludwig mit einigen Darmstädter Künstlern über seine Erwägung gesprochen, eine neue kulturelle Einrichtung ins Leben zu rufen, wobei er zunächst an die Errichtung einer Kunstgewerbeschule dachte. Doch der Monarch ist mit seiner Begeisterung für Reformbewegung und Jugendstil nicht allein auf weiter Flur. Kulturpolitische Unterstützung kommt von dem Darmstädter Verleger Alexander Koch, der seit Beginn der 1890er Jahre verschiedene kunstgewerbliche Zeitschriften herausgibt, die ein Forum für die Förderung der neuen Kunstgewerbebewegung schaffen sollen.<sup>182</sup> Um die programmatischen Leitsätze dieser Bewegung umsetzen zu können, plädiert

---

<sup>180</sup> Pehnt, Wolfgang (2004): „Das hatte uns noch Niemand geboten“. Quellen, Motive und Wirkungen der Bauten auf der Darmstädter Mathildenhöhe. In: Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone. Bd. 1. 2. überarb. Aufl. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. S. 15.

<sup>181</sup> Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet die Idee eines gleichberechtigten Zusammenwirkens aller Künste. Es verwirklicht das Zusammenspiel unterschiedlicher Ausdrucksformen und die Kombination bzw. die Aufhebung mehrerer Künste in einem einheitlichen Werk um der gesteigerten Wirkung willen. Vgl. Schanze, Helmut (2000): Gesamtkunstwerk. In: Schnell, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945 (2000). Stuttgart: Metzler. S. 180 f.

<sup>182</sup> Bei diesen kunstgewerblichen Zeitschriften handelt es sich um die *Deutsche Tapetenzeitung*, die ab 1888 erscheint, ab 1890 folgt die *Innendekoration* und 1897 die *Deutsche Kunst und Dekoration*. Alle drei Zeitschriften hatten das Ziel, eine Art Bindeglied zwischen Kunst und Leben, Künstler und Volk zu sein. Diese angestrebte Synthese von Kunst und Handwerk sollte der ästhetischen Erziehung des Volkes dienen und die Trennung von Kunstgewerblern und Künstlern aufheben. Vgl. Huber, Eva (1976): Die Darmstädter Künst-

Koch für eine Belebung und Steigerung der Kunstgewerbeproduktion, schafft in seinen Zeitschriften durch künstlerische Wettbewerbe Anreize zu neuen Gestaltungsversuchen und bemüht sich schließlich sogar um eine praktische Verwirklichung: 1898 realisiert er eine eigene Kunstgewerbeabteilung auf der *Ersten Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* und richtet, nur ein Jahr später, eine Denkschrift an den Großherzog mit der Forderung nach der *Errichtung von Ateliers für angewandte Kunst*. Koch ist sich bewusst, dass seine Vorstellungen zwar wirtschaftlicher Unterstützung bedürfen, aber vor allem auch von wirtschaftlichem Nutzen für das Land sein können und schreibt:

*So ist denn auch ernstlich zu beachten, dass die vom Großherzog in Hessen in so hochherziger Weise geplante Erhebung Darmstadts zu einem Künstler-Mittelpunkte nicht allein hohe ideelle Werte mit sich bringt, sondern auch v o l k s w i r t s c h a f t l i c h e, zunächst der Stadt selbst und dann den für die kunstgewerbliche Thätigkeit der hier zusammentreffenden Künstler als ausführendes „Hinterland“ in Betracht kommenden Landesteilen.<sup>183</sup>*

Mit dem Ziel einer Belebung der angewandten Kunst, die das hessische Gewerbe zu neuen Leistungen anregen soll, gründet Ernst Ludwig im Jahre 1899 die Darmstädter Künstlerkolonie. Über einen offiziellen Gründungsakt oder ein konkretes Gründungsdatum ist nichts bekannt. Dies ist womöglich darauf zurückzuführen, dass die Berufung der ersten Künstler sukzessive erfolgt. Im *Darmstädter Tagblatt* wird die Künstlerkolonie im April 1899 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Zum 1. Juli werden also Rudolf Bosselt als Bildhauer und Medailleur, Paul Bürck für Buchschmuck und Kunstgewerbe, Hans Christiansen als Maler und Grafiker und Patriz Huber für Innenausstattung und Möbelentwürfe nach Darmstadt berufen. Einige Tage später werden der Architekt Joseph Maria Olbrich, der Maler Peter Behrens und der Bildhauer Ludwig Habich verpflichtet.

Der Großherzog hat zweierlei Absichten: Einerseits engagiert er sich für eine deutsche Durchsetzung der neuen Kunst in seinem Herrschaftsgebiet, andererseits verfolgt er jedoch auch strategische Ziele, da die Gründung der Künstlerkolonie durchaus wirtschaftliche Vorteile wie Prestigeerwerb, Gewerbeförderung und vermehrte Steuereinnahmen bietet. Vor diesem Hintergrund werden auch die Unterschiede zu zeitgenössischen Künstlergemeinschaften wie Worpswede, Dachau oder Willingshausen offensichtlich: Die Darmstädter Künstlerkolonie besteht aus einer funktional differenzierten Auswahl verschiedener Künstler, die nach einem

---

lerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzungen. In: Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901-1976. Bd. 5 (= Die Stadt der Künstlerkolonie Darmstadt 1900-1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914. Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie). Darmstadt: Roether Verlag. S. 56-165, hier S. 56.

<sup>183</sup> Zit. nach ebd., S. 57. Hervorhebung im Original.

vorgesetzten, künstlerischen Programm auf bestimmte Ziele hinarbeitet. Nicht persönliche Sympathie oder eine auf ästhetischer Übereinstimmung gründende Gemeinschaftsbildung spielen hier eine Rolle, sondern kulturpolitisches, wenn auch wohlwollendes Kalkül.

Nachdem die Künstler provisorisch im *Prinz Georg Palais* einquartiert worden sind, erhalten sie ihre ersten Aufträge: Der Bau eines Atelierhauses auf der Mathildenhöhe und die Teilnahme an der Pariser Weltausstellung 1900 sollen vorbereitet werden.<sup>184</sup> Das darauf folgende Projekt ist die Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst*, die im Jahr 1901 stattfinden soll. Schon im November des Jahres 1899 überreichen die Künstler der Kolonie dem Großherzog anlässlich seines Geburtstages eine Adresse, in der ihr künstlerisches Programm niedergelegt ist – es enthält den Plan für die Ausstellung, nach dem Wohnhäuser für die Künstler sowie ein Ateliergebäude errichtet werden sollen. Die sieben Künstler erhalten Dreijahresverträge mit gestaffelten Jahresbezügen als Grundabsicherung, von verkauften Arbeiten erhalten sie Provisionen. Doch das wirtschaftliche Eigenrisiko ist nicht unbeträchtlich: Die Wohnhäuser, die für das *Dokument deutscher Kunst* entstehen, müssen auf eigene Rechnung errichtet und die Grundstücke erworben werden. Das kann dazu führen, dass im Falle nicht rechtzeitig fertig gestellter Bauten Konventionalstrafen in Gestalt eines höheren Kaufpreises drohen. Ist man nicht in der Lage, diese Summen zu leisten, verzichtet man von vorneherein auf den Bau eines Hauses. Neben den Eigenleistungen der Künstler für ihre Wohnhäuser werden die Hauptlasten vorerst vom Großherzog getragen.

Unbestrittener Baumeister unter den Künstlern ist der Architekt Joseph Maria Olbrich, dem die Aufgabe angetragen wird, die sieben individuellen Künstlerhäuser für die Ausstellung im Jahr 1901 zu errichten.<sup>185</sup> Ihn verbindet eine beinahe brüderliche Freundschaft zum jungen Großherzog, da beide ähnliche ästhetische Vorstellungen teilen. Olbrich wird zur künstlerischen Hand Ernst Ludwigs, die enge Zusammenarbeit und die wechselseitige Beeinflussung

---

<sup>184</sup> Joseph Maria Olbrich präsentiert im Rahmen der Pariser Weltausstellung ein *Darmstädter Zimmer* und vermittelt der ganzen Welt damit eine Vorstellung von den kunstgewerblichen Entwicklungen, die in Deutschland vor sich gehen. Die Möbel werden von der Darmstädter Firma Glückert ausgeführt und kurz vor dem Beginn der Weltausstellung in den Geschäftsräumen des Herstellers vorgestellt. Auch die anderen Mitglieder der Künstlerkolonie sind mit kunstgewerblichen Arbeiten vertreten. Vgl. Huber (1976), S. 67.

<sup>185</sup> Allein Peter Behrens besteht darauf, sein eigenes Wohnhaus zu gestalten. Eigentlich als Maler ausgebildet – er zählte zu den Gründungsmitgliedern der *Münchener Secession* und zu den Initiatoren der *Freien Vereinigung Münchner Künstler* – hatte er sich ab 1896 dem Farbholzschnitt und den flächig ornamentalen Werken des Jugendstils zugewandt und ebenfalls begonnen, erste Alltagsgegenstände zu entwerfen. In Darmstadt beginnt nun für ihn ein neues Kapitel seiner Laufbahn: Die Architektur. Tatsächlich zählt sein Wohnhaus zu den aufsehenerregendsten Manifestationen der ersten Ausstellung von 1901. Vgl. Ulmer, Renate (2004): Die Architekten der Künstlerkolonie. Peter Behrens. In: Geelhaar, Christiane (Hg.): Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone – 1899-1999. Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag. S. 37-42, hier S. 37.

der nahezu gleichaltrigen Männer prägen über Jahre die künstlerische Arbeit auf der Mathildenhöhe. Überhaupt scheint das Verhältnis zwischen Ernst Ludwig und den Kolonienmitgliedern auf gegenseitigem Respekt und Anerkennung zu beruhen. In einer Ausgabe der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1899/1900 wird die künstlerische Beziehung zwischen Mäzen und Künstlern folgendermaßen beschrieben:

*So ist denn auch sein (des Großherzogs) Verkehr mit den Künstlern derart, daß diese stets glauben, mit einem **Künstler** zusammen Pläne zu entwerfen und zu schaffen. Bei aller Bestimmtheit der eigenen Auffassung, gibt der Großherzog seine Ideen nie als Befehle, denen sich der Künstler bedingungslos zu unterwerfen habe; er läßt vielmehr dem Schaffenden seine volle Freiheit und tritt gegebenenfalls auch von seiner eigenen ursprünglichen Auffassung gerne zurück, wenn der Künstler einen besseren Vorschlag zu machen weiß.<sup>186</sup>*

Schon im März des Jahres 1900 beginnen mit der Grundsteinlegung zum Ernst-Ludwig-Haus, dem Ateliergebäude der Künstlerkolonie, das vom Herzog persönlich finanziert wird, die Arbeiten für die Ausstellungsbauten auf der Mathildenhöhe. Olbrich, der schon vor seiner Darmstädter Zeit bedeutende Erfolge verzeichnen konnte<sup>187</sup>, kreiert für das *Dokument deutscher Kunst* die Idee einer völlig neuartigen und außergewöhnlichen Schau von Wohnmodellen, die über den Ausstellungszeitraum hinaus Bestand haben und einem neuen Lebensstil Ausdruck verleihen sollen. Doch nicht nur die Außenarchitektur der Wohnhäuser steht im Blickpunkt des Interesses. Ganz gemäß der angestrebten Verwirklichung eines Gesamtkunstwerks, wird auch die Innenausstattung von den Künstlern entworfen und abgestimmt, wobei jeder einzelne Gegenstand – vom Essbesteck über Wandtapeten bis zu Buchschmuck und Möbeln – die gleiche Priorität erhält. Dabei sind alle Mitglieder der Kolonie beteiligt: Patriz Huber entwirft Möbel, Schmuck und Lederarbeiten, Paul Bürck tritt neben Wandmalereien durch graphische Arbeiten hervor, Rudolf Bosselt schafft vor allem Kleinplastiken, Plaketten und Schmuck, während der Bildhauer Habich und Hans Christiansen insbesondere mit der Ausgestaltung ihrer eigenen Wohnhäuser beschäftigt sind.<sup>188</sup> Bemerkenswert ist die Konse-

---

<sup>186</sup> Ein deutscher Fürst als Förderer der modernen angewandten Kunst. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. 1899/1900, Bd. 5/1. Hrsg. von Alexander Koch. Darmstadt: Koch. S. 46-50, hier S. 48. Hervorhebung im Original kursiv.

<sup>187</sup> Schon seine überragenden Studienleistungen trugen ihm den mit einem Reisestipendium verbundenen Rom-Preis der Wiener *Akademie der bildenden Künste* ein, worauf er über mehrere Monate Italien, Nordafrika, Frankreich, England und Deutschland bereiste. 1897 gehörte Olbrich zu den Gründungsmitgliedern der *Wiener Secession*, kurze Zeit später bekam er die Gelegenheit, das Gebäude der Wiener Secession zu planen, das zu einem Schlüsselbau des Jugendstils avancierte und ihm großes Ansehen als Architekt brachte. Vgl. Ulmer, Renate (2004): *Die Architekten der Künstlerkolonie*. Joseph Maria Olbrich. In: Gelhaar, Christine (Hg.), S. 29-36, hier S. 29.

<sup>188</sup> Vgl. Huber (1976), S. 60.



quenz des Unternehmens, alle Bereiche des alltäglichen Lebens, also auch die Wirkung von Form und Farbe<sup>189</sup>, Körperhygiene und praktische Arbeitsabläufe, zu bedenken.

In Olbrichs Äußerung, die Aufgabe der Ausstellung bestehe darin, „eine Widerspiegelung moderner Kultur zu geben, und damit einen Markstein auf dem Wege der Lebenserneuerung zu setzen“<sup>190</sup>, wird die lebensreformerische Dimension des Unternehmens deutlich. Durch die Gestaltung der dinglichen Umwelt soll die Kunst Eingang in das Leben der Menschen finden. Man ist bestrebt, den Menschen mit Schönheit zu umgeben und ihn auf diese Weise zu erhöhen und zu veredeln. Besonders wirkungs- und ausdrucksvoll zeigt sich dieses Bemühen in dem von Peter Behrens als Höhepunkt der Eröffnungsfeier zur Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* inszenierten Weihespiel *Das Zeichen*. Mit der Hauptfassade des Ernst-Ludwig-Hauses und der Treppenanlage wird die künstlerische Umgebung als Kulisse und Bühne in die Aufführung miteinbezogen. Die priesterliche Zeremonie findet ihren Höhepunkt in der Enthüllung eines Kristalls, dem „Sinnbild neuen Lebens“: Wie sich Kohlenstaub durch die Entwicklung der Elemente in einen leuchtenden Kristall verwandelt, so wird auch das rohe, ungestaltete Leben durch die Macht künstlerischen, rhythmischen Formens geläutert und veredelt, lautet die Botschaft des Weihespiels.<sup>191</sup> Gerade an dieser Stelle wird die verbreitete Nietzsche-Rezeption offensichtlich: Die im *Zarathustra* beschworene Ankunft des Übermenschen und die dadurch ausgelösten Imaginationen vom „neuen Menschen“ scheinen in dieser Aufführung eine symbolträchtige Umsetzung zu erfahren. Weitere Beispiele für künstlerische Interpretationen dieses neuen Menschentyps zeigen sich ebenfalls in den prototypischen Monumentalfiguren *Mann* und *Frau* von Ludwig Habich, die das Portal des Ernst-Ludwig-Hauses flankieren und die wünschenswerten Eigenschaften „jung“, „schön“ und „stark“ verkörpern sollen. Auch in Habichs Figur des *Genius*, die im Mittelpunkt des am Alexandraweg nischenartig angelegten Denkmals für den Dichter Gottfried Schwab (1851-1903) steht, werden physische Schönheit und geistiger Adel verklärt. Das Motiv des Sonne oder

---

<sup>189</sup> Durch die Farbe soll die Psyche des Menschen angesprochen und gezielte Stimmungen erzeugt werden. Besondere Bedeutung erhält in diesem Zusammenhang die Farbe Weiß, da sie für Reinheit, Sauberkeit und Frische steht und sich damit von den dunkel gehaltenen Räumen des Historismus absetzt. Da Lichtarmut und Staub mit bestimmten Erkrankungen wie Tuberkulose in Zusammenhang gebracht wird, ist man nun bestrebt, zu einer neuen, gesunden Wohnkultur beizutragen. Weitere Beispiele dafür zeigen sich in Form der vermehrt auftauchenden Dachterrassen für Luftbäder und in großzügigeren Bädern mit hygienischen Materialien. Vgl. ebd., S. 486.

<sup>190</sup> Olbrich, Joseph Maria (1900): Unsere nächste Arbeit. In: Deutsche Kunst und Dekoration 6. S. 366-369, hier S. 366.

<sup>191</sup> Vgl. Ulmer, Renate (2001): Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 483-488, hier S. 484.

Licht anbetenden Menschen findet sich ebenfalls bei Max Klinger und Fidus wieder und kann als Symbol der Lebensreformbewegung verstanden werden.<sup>192</sup>

Der von Schönheit durchdrungene, hochgezüchtete Lebensstil, wie er 1901 auf der großen Ausstellung am Beispiel der Künstlerhäuser vorgeführt wird, ist jedoch nur für einen ausgewählten Kreis denkbar. So betonen nahezu alle Künstler der Mathildenhöhe ihre Abgrenzung gegen die aufkommende Massengesellschaft, der Maler Hans Christiansen möchte nicht, dass ein „modernes Dutzendhaus“ gezeigt wird, in dem „Alltagsmenschen wohnen“, und Olbrich spricht in verächtlichem Ton über die *misera plebs* oder die Bewohner der Darmstädter Altstadt, „die sich auch ‚Mensch‘ nennen.“<sup>193</sup>

Die lebensreformerischen Absichten der Darmstädter Künstler erhalten vor diesem Hintergrund eine deutlich elitäre Färbung: Die Ästhetisierung von Lebenswelt und Alltag wird zwar programmatisch in das Kunstverständnis aufgenommen, um beispielhaft die Möglichkeiten stilvollen und ästhetischen Wohnens und Lebens für die gesamte Gesellschaft aufzuzeigen, allerdings wohnt in den jeweiligen Künstlerhäusern tatsächlich nur „[...] einer, der seine Welt für sich hat und sich sein Nest nach seiner Neigung und seiner Individualität geschaffen hat“<sup>194</sup> – der Künstler selbst. Im Gegensatz zu Siedlungskonzepten wie der Gartenstadt Hellerau, in der ab 1909 ästhetisches, gesundes und kultiviertes Wohnen und Leben für Fabrikarbeiter ermöglicht wird, ist das Darmstädter Ausstellungskonzept zwar aufgrund seiner Innovativität<sup>195</sup> erfolgreich, verbleibt jedoch in jenem Expositionscharakter. Der gesellschaftsreformerische Anspruch baut auf die Eigeninitiative kunstinteressierter und vermögender Menschen, die das auf der Ausstellung Gesehene und Erfahrene in ihren eigenen Alltag zu integrieren vermögen. Überdies handelt es sich bei den Ausstellungsstücken von 1901, die sich weder von Form noch vom Material her für den seriellen Herstellungsprozess eignen, um regelrechte Prototypen einer neuen Wohnkultur, die zwar Impulse liefern mögen, aber für eine unmittelbare Umsetzung in die maschinelle Produktion untauglich sind. Die kostspieligen Einzelanfertigungen kann sich der größte Teil der Bevölkerung nicht leisten.

---

<sup>192</sup> Vgl. ebd.

<sup>193</sup> Die aufschlussreiche Korrespondenz ist publiziert in: Krimmel, Bernd/Michaelis, Sabine (Hg.) (1983): Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Mathildenhöhe Darmstadt, 18.9.-27.11.1983 Darmstadt: Mathildenhöhe. S. 357-398.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Die Ausstellungsgebäude und ihre Inneneinrichtungen demonstrieren nicht nur den Stilwandel in Möbelbau und Produktgestaltung, sondern auch die neuen Standards hinsichtlich der technischen Ausstattung wie elektrisches Licht, fließend kaltes und warmes Wasser und Zentralheizung. Außerdem erfüllten die meisten Wohnräume die lebensreformerische Forderung nach Licht, Luft, Reinlichkeit und die Bedürfnisse der praktischen Lebensführung. Vgl. Ulmer (2001), S. 485.

Die Mitglieder der Künstlerkolonie, die diese Ausstellungshäuser bewohnen, respektieren ihrerseits die bürgerlichen und großherzoglichen Repräsentationsansprüche und führen die bürgerlichen Eigentumsverhältnisse weiter, ohne sich genossenschaftlich zu konstituieren. Keine Spur von kommunalem, gesellschaftskritischem Eigenleben, wie es andere Siedlungsprojekte in England und Deutschland aufweisen. Die Mathildenhöhe bleibt eine gepflegte Villenkolonie, die sich dem gesellschaftlichen Kommt fügt.

Als die Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* im Oktober 1901 ihre Pforten schließt, können die Veranstalter sich zwar über das große internationale Echo erfreuen, jedoch müssen sie feststellen, dass ihre Rentabilitätsvorstellungen im Hinblick auf den gewünschten Aufschwung des Gewerbes nicht erfüllt wurden. 1904, 1908 und 1914 finden weitere Ausstellungen auf der Mathildenhöhe statt, die mit programmatischen Änderungen versehen sind. Während die zweite Ausstellung 1904 nach den großen finanziellen Verlusten der ersten fast nur provisorische Bauten zeigt, suchen die letzten beiden Darmstädter Ausstellungen auf den Vorwurf mangelnder sozialer Relevanz zu reagieren und orientieren sich fühlbar stärker an den dringlichen Aufgaben der Epoche: 1908 errichtet man eine „Kleinwohnungskolonie“ mit sechs Einfamilienhäusern, von denen keines über 4.000 Mark kosten soll (im Vergleich dazu soll das Haus Behrens sieben Jahre zuvor 200.000 Mark verschlungen haben), 1914 werden behagliche und künstlerisch vertretbare Wohnungseinrichtungen gezeigt, die sich mittelständische Mieter leisten können. Auf diese Weise will man an den Brauch des 19. Jahrhunderts anknüpfen, große Ausstellungsspektakel zur Propagandierung sozial wichtiger Anliegen zu nutzen.<sup>196</sup>

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 wird die gerade laufende vierte Ausstellung auf der Mathildenhöhe aufgelöst. Die Künstlerkolonie besteht zwar während des Krieges weiter, es werden jedoch keine neuen Künstler mehr nach Darmstadt berufen. Spätestens mit der Abdankung des Großherzogs im Jahre 1918 hört die Künstlerkolonie faktisch auf zu existieren, 1929 wird sie formell aufgelöst. Durch ihre Erarbeitung neuzeitlicher und zukunftsweisender Bau- und Wohnformen konnte die Darmstädter Künstlerkolonie einen erheblichen Beitrag zur Lebensreform leisten. Doch gewichtiger erscheint ihre Bedeutung als Vorbild der großen Architekturschauen, denn das, was die Darmstädter Unternehmung von 1901 als Novität erscheinen ließ, war weniger der Inhalt als das Medium, und als Veranstaltung in der Geschichte des Ausstellungswesens einzigartig.

---

<sup>196</sup> Vgl. Pehnt (2004), S. 24.

#### IV. Gartenstadt Hellerau

Die vielerorts zu beobachtende Bewegung aus den überfüllten deutschen Großstädten orientiert sich Ende des 19. Jahrhunderts größtenteils an der Natur oder einem naturverbundenen Leben. Grundsätze der Lebensreform lassen sich in der unberührten, reinen Natur authentischer verwirklichen, das aktive Leben an der frischen Luft scheint der körperlichen und mentalen Gesundheit allemal zuträglicher zu sein als der monotone Alltag in den lauten und verschmutzten Industriestädten.

Doch sind es nicht so sehr diese Motivationen, die den Engländer Ebenezer Howard Ende des 19. Jahrhunderts dazu verleiten, seine Zukunftsvisionen über ein besseres Leben niederzuschreiben.<sup>197</sup> Vielmehr reizen ihn die gesellschaftsreformerischen Aspekte einer neuen Siedlungsform, in der die Vorteile von Stadt und Land vereint sein würden. Er entwickelt die Idee einer unabhängigen Gartenstadt, die im Grünen liegt und sowohl ländliche Wohnsiedlungen als auch Fabriken und kulturelle Angebote beherbergt. Auf diese Weise kann den unmenschlichen Wohn- und Lebensverhältnissen der Arbeiter entgegengewirkt werden. Neben diesen städtebaulichen Konzeptionen soll die künftige Gartenstadt auch stark von sozialreformerischen Ideen geprägt sein: Grund und Boden soll sich zur Vermeidung von Spekulation in gemeinschaftlichem Besitz befinden, Kapitalerträge sollen in die Gemeinschaftseinrichtungen fließen, die Mieten gering gehalten werden.<sup>198</sup> Vor allem im Hinblick auf die sozialreformerischen Ideen wird Howards Konzept am konsequentesten in der ersten deutschen Gartenstadt Hellerau, einem früheren Vorort von Dresden, durchgesetzt.

Seinen ideellen Ausgangspunkt nimmt die Geschichte Helleraus in der Gründung der *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* durch Karl Schmidt im Jahre 1898. Der weitgereiste Tischler und Möbelfabrikant möchte einen neuen deutschen Stil schaffen, der unabhängig von historischen oder ausländischen Vorbildern ist. Er lehnt die moderne Massenproduktion von billigen Möbeln ab, weil diese zu Qualitätsverfall in der Formgestaltung führt. In England hatte er durch die Reformideen von Ruskin und Morris jedoch erfahren, dass die Belebung des Handwerks allein diesen Verfallserscheinungen nicht entgegenwirken konnte.

---

<sup>197</sup> Ebenezer Howards Buch *Tomorrow. A Peaceful Path to Social Reform* erscheint 1898 in London. 1902 wird das Buch unter dem Titel *Garden Cities of Tomorrow* mit einigen wenigen Überarbeitungen neu herausgegeben, 1907 wird die deutsche Fassung *Gartenstädte in Sicht* von Eugen Diederichs in Jena verlegt.

<sup>198</sup> Vgl. Krückemeyer, Thomas (1993): *Gartenstadt als Reformmodell: Siedlungskonzeption zwischen Utopie und Wirklichkeit*. Siegen: Börschen Verlag. S. 32-42.

So wählt Schmidt den Mittelweg und versucht, mit seiner Werkstatt einen Kompromiss zwischen preisgünstiger maschineller Herstellung und geschmackvollem Design zu finden. Er sucht die Verbindung zu Künstlern und beauftragt sie, einfache, moderne Kunstgegenstände zu entwerfen, die in seiner Werkstatt hergestellt werden sollen. Im Gegenzug setzt er sich für die Bekanntmachung der jeweiligen Künstler ein. Neben Mackay Hughes Baillie Scott, Alexander von Salzman und Charles Rennie Mackintosh liefert auch der Architekt Richard Riemerschmid erfolgreiche Entwürfe und wird ab 1902 Mitarbeiter des Dresdner Betriebes.<sup>199</sup> Doch ein Unternehmen mit diesen künstlerischen Ansprüchen stellt ebenfalls hohe Anforderungen an das handwerkliche Können, an die Vielseitigkeit, die Einsatzbereitschaft und die Disziplin der Werkstattmitarbeiter. Es wird deutlich, dass eine berufliche wie individuellpersönliche Weiterbildung immer notwendiger wird, um den Erfolg des Unternehmens zu gewährleisten. Deshalb setzt Schmidt gezielt auf eine ganzheitliche Ausbildung der Arbeiter, versucht deren Ehrgefühl zu wecken und ihren Stolz auf die eigene Arbeit zu fördern. Schmidts Konzept kann tatsächlich rasche Erfolge einfahren. Auf den Kunstgewerbeausstellungen 1901 und 1903 in Dresden kann er beweisen, dass ihm eine Weiterentwicklung im Kunstgewerbe durch konsequente Förderung der mit ihm zusammenarbeitenden Künstler gelungen ist. Die ungeschmälerte Anerkennung der *Dresdner Werkstätten* auf der dritten *Deutschen Kunstgewerbeausstellung* 1906 festigt nicht nur den guten Ruf, sondern bringt auch eine erhebliche Umsatzsteigerung für das Unternehmen mit sich. 1907 fusioniert er den eigenen Betrieb mit einer Münchener Firma in *Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst*, da der Dresdner Arm jedoch enorm gewachsen ist und die räumliche Situation keine weitere Entwicklung zulässt, wird der Bau eines eigenen Fabrikgebäudes immer dringlicher. So berät sich Schmidt mit seinen Freunden, dem Theologen und Politiker Friedrich Naumann, den Architekten Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius und Theodor Fischer und Wolf Dohrn, der 1904 durch Naumann an Schmidt vermittelt wurde, um ihn in sozialen, volkswirtschaftlichen und kunstgewerblichen Fragen zu unterstützen. Alle hatten Ebenezer Howards Gartenstadtgedanken aufgenommen und die Gründung der *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG)<sup>200</sup> im Berlin des Jahres 1902 mitverfolgt.

---

<sup>199</sup> Vgl. Fasshauer, Michael (1997): Das Phänomen Hellerau. Die Geschichte der Gartenstadt. Dresden: Hellerau-Verlag. S. 23.

<sup>200</sup> Diese war nicht als Baugesellschaft angelegt, sondern sollte als lebens- und sozialreformerische Organisation für die Idee der Gartenstädte eintreten und das Volk für die Begründung von Gartenstädten gewinnen. Ihre sozialreformerischen Ziele bestanden etwa darin, Privateigentum an Grund und Boden auszuschließen. Dies betraf insbesondere die Errichtung von Baugenossenschaften und die gemeinsame Produktion und Verwer-

In einem Dresdner Vorort soll mit der Errichtung einer neuen Fabrik und daran anschließender Arbeitersiedlung die Idee der Gartenstadt nun erstmals in Deutschland realisiert werden. Durch komplexe Verhandlungen mit zahlreichen Grundbesitzern und Behörden gelingt es Schmidt, ein 140 ha großes Gelände zu erwerben und Hellerau als eine kommunalpolitisch unabhängige Gemeinde zu etablieren.<sup>201</sup> Er plant eine Reformgaststätte, ein Volkshaus als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens, Luftbäder und eine Bildungsanstalt. Dabei legt er besonderen Wert auf Ganzheitlichkeit: Nicht nur die Architektur, sondern auch die Einrichtung der zukünftigen Gartenstadthäuser soll nach einem einheitlichen Konzept erfolgen, das den modernen Formprinzipien, die er seit Jahren mitgeprägt hatte, verpflichtet ist.

Richard Riemerschmid erhält die ersten Aufträge und wird Hauptverantwortlicher für die baukünstlerische Konzeption. Doch um dem genossenschaftlichen Ideal gerecht zu werden, verteilt man die bauliche Verantwortung auf verschiedene Architekten. Eigentlicher Organisator des wirtschaftlich-pragmatischen Programms, das auch idealistisch-reformerische Ziele enthält, wird Wolf Dohn, dem die Ausarbeitung der Statuten und Verträge sowie die sorgfältige Kalkulation der Finanzen obliegen. Er ist unermüdlich bestrebt, den pädagogischen Anspruch des Unternehmens zu wahren. Die Gründer Helleraus wollen erzieherisch auf die künftigen Bewohner der Gartenstadt wirken, indem diese zur aktiven Mitarbeit angeregt werden. Es wird eine Kommission aus der Mitte der Arbeiter festgesetzt, die für den Willen der gesamten Arbeiterschaft verantwortlich ist und deren Entscheidungen bindend sind. Dies scheint unproblematisch, hatte Schmidt seine hochqualifizierten Arbeiter doch bereits über Jahre hinweg zu moralischer Verantwortung und Einsatzbereitschaft herangebildet.

Als Wolf Dohn die Schaffung einer GmbH als bodenerwerbendes Unternehmen vorschlägt, kommt es 1908 zur Gründung der gemeinnützigen *Gartenstadt-Gesellschaft Hellerau GmbH* sowie zur *Baugenossenschaft e. GmbH*.<sup>202</sup> Nach Riemerschmieds Entwürfen beginnen im Frühjahr 1909 die ersten Arbeiten für den Fabrikneubau der *Deutschen Werkstätten*, die als fester Bestandteil der entstehenden Gartenstadt von Anfang an ihre Leitfunktion wahrnehmen, wenig später folgt die Errichtung der Arbeiterwohnhäuser.<sup>203</sup> Riemerschmid hat die an-

---

tung von landwirtschaftlichen Erzeugnissen. Vgl. Hofer, Sigrid (2001): Die Ästhetisierung des Alltags. Architektur des Lebens von Peter Behrens bis Paul Schultze-Naumburg. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 2, S. 271-278, hier S. 273.

<sup>201</sup> Vgl. Krückemeyer (1993), S. 81.

<sup>202</sup> Vgl. Streisand, Marianne (2007): Rhythmische Räume. In: Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 229-262, hier S. 238.

<sup>203</sup> Vgl. Fasshauer (1997), S. 66.

spruchsvolle Aufgabe, Typenhäuser zu entwickeln, die kostengünstig zu errichten sind und dennoch den höchsten künstlerischen Ansprüchen genügen. Er setzt in seinen Konstruktionen auf die Vereinheitlichung von Details, wie etwa einen identischen Anstrich, um schlichte, praktische und schöne Häuser zu kreieren, deren Miete bezahlbar ist. Nachdem ebenfalls ein Kleinhaus- und Villenviertel – hauptsächlich für die Gründer oder andere wohlhabende Personen – errichtet worden ist und die ersten Arbeiter ihre Wohnungen bezogen haben, ist Hellerau ein kleiner, bescheidener Kosmos mit Marktplatz, Post, Obst- und Gemüseanbauflächen zur Selbstversorgung und der Fabrik als Arbeitgeber.

Schmidt baut die bewährte Schulung seiner Arbeiter weiter aus: Neben der Ausbildung im Handwerk werden auch Zeichnen, Volkswirtschaft, Buchführung, Turnen und Schwimmen, Rechnen, Fachzeichnen, Technik und sogar deutsche Literatur unterrichtet. Was der Gartenstadt jedoch letzten Endes den Ruf einer „pädagogischen Provinz“<sup>204</sup> einbringt, ist die Rolle der musikalischen Bildung, die aber durch Emile Jaques-Dalcroze an Bedeutung gewinnt. Dohrn gelingt es 1911, den Genfer Musikpädagogen nach Hellerau zu holen, jedoch nur unter der Bedingung, dass man ihm ein geeignetes Institut für seinen Unterricht zur Verfügung stelle. Dohrn ist längst begeisterter Anhänger seiner Tanztherapie, die auf einer Wiederentdeckung eines allen Menschen innewohnenden Rhythmus beruht, mehr noch, sie erscheint ihm gar als Heilslehre auf der Basis einer restaurativen Gegenwartskritik:

*Wir sind entrhythmisiert. Das ist kein Zweifel. Und mag dieser Zustand, unter dem wir alle leiden, auch vielerlei Ursachen und Erscheinungsformen haben – jeder erlebt die Anarchie auf seine Weise –, so ist doch sicher die Tatsache, daß früher das tägliche Leben, die Arbeit, eine rhythmische Form hatte, heute aber nicht mehr, für unsere Krankheit der Arrhythmie, wie es DALCROZE nennet, sehr verhängnisvoll.*<sup>205</sup>

Jaques-Dalcroze möchte seine Methode der rhythmischen Gymnastik nun in Hellerau vervollkommen. Ihn reizt die Idee eines höheren sozialen Organismus‘, der sich hier entwickeln soll, und die Möglichkeit, den Rhythmus zu einer volksbildenden und volkserziehenden Kraft zu erheben:

*[In Hellerau handelt es] sich um die Schöpfung einer moralischen und ästhetischen Architektur durch den Rhythmus, die identisch ist mit jener ihrer Häuser. Ich will den Rhythmus auf die*

---

<sup>204</sup> In einem Essay, den er „pädagogische Provinz“ betitelt, erinnert sich der Schriftsteller Peter de Mendelssohn, Sohn des Hellerauer Goldschmieds Georg Mendelssohn, an seine Hellerauer Kindheit. Vgl. Fasshauer (1997), S. 7. Siehe auch gleichnamiges Kapitel in Mendelssohn, Peter de (1993): Hellerau, mein unverlierbares Europa. Dresden: Hellerau Verlag, S. 14-15.

<sup>205</sup> Dohrn, Wolf (1992): Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften. Dresden: Hellerau Verlag, S. 47.

*Höhe einer sozialen Institution heben und einen neuen Stil vorbereiten, der eine natürliche Ausbreitung erfährt und so ein wirkliches Erzeugnis der Seele aller Bewohner wird.*<sup>206</sup>

Gegen das hochgezüchtete Virtuosität und rein intellektualistische Denken der Zeit propagiert Jaques-Dalcroze eine ganzheitliche Methode, die „die tausendfältigen Abstufungen [des] Gefühlslebens“ wieder „erklingen“ lässt, indem er „einen intimen Kontakt zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten“ herzustellen versucht, um „Empfindungen und Gefühle anzuregen und sie gleichzeitig zu ordnen“.<sup>207</sup> Jaques-Dalcroze ist davon überzeugt, dass es durch die Hinwendung zum Rhythmus als ordnende Kraft – durch Gehörbildung, rhythmische Bewegungen und Musizieren – besser gelingt, engere Beziehungen zwischen Körper und Geist zu schaffen, die Eintönigkeit des Alltags zu meistern und die Menschen einander näher zu bringen. In seinem pädagogischen Anspruch finden sich die Ziele der anderen Gründer vereint: Man möchte die Menschen dazu erziehen, harmonisch miteinander zu leben, möchte ihnen die Möglichkeit geben, ihre Persönlichkeit zu entfalten, ihre modernebedingten „Arrhythmien“ zu beseitigen. Mit dem Rhythmus wird ein Weg gefunden, der die Individualität in der Erziehung respektiert, ohne eine Entwicklung zum Egoismus zu fördern.

Es wird deutlich, dass die Periode der physischen Formgebung, die vor allem von bodenständigen und traditionsbewussten Männern wie Schmidt oder Riemerschmid getragen wurde und in der Architektur Helleraus ihre Entsprechung fand, nun von einer Periode der Vergeistigung begleitet und abgelöst wird. Jenen Gründungsvätern ist die schwer fassbare Gedankenwelt der Rhythmisierung suspekt, sie befürchten, dass die langersehnte gesellschaftliche Anerkennung ausbleibt, da die neuen musischen Bemühungen womöglich als Spinnerei interpretiert werden könnten. Gleichwohl müssen sie schon bald feststellen, dass eben jene Entwicklung erst zum Katalysator für die Ausbildung eines regen kulturellen Lebens wird.

Heinrich Tessenow, der für den Bau der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze ausgewählt wird, gelingt es, das Neue, das sich durch Jaques-Dalcroze und seine innovativen Methoden ergibt, in einer modernen Architektur auszudrücken. Es entsteht ein Gebäude, das nicht nur den großen Fest- und Aufführungssaal beherbergt, sondern zudem Unterrichts- und Übungsräume, einen Erfrischungsraum und ein Verwaltungszimmer enthält. Links und rechts neben dem Zentralbau befinden sich Sonnenbäder als Übungsräume im Freien, Laubengänge und Brunnen.<sup>208</sup> Das rigide Äußere des monumentalen Gebäudes setzt sich deutlich von der architekto-

---

<sup>206</sup> Emile Jaques-Dalcroze, zit. nach Fasshauer (1997), S. 119.

<sup>207</sup> Vgl. ebd., S. 122.

<sup>208</sup> Vgl. Fasshauer (1997), S. 158 f.



nischen Form der übrigen Häuser ab und wird aus diesem Grund an die Peripherie verbannt, „um das bauliche Gesicht der Gartenstadt gestalterisch zu bewahren“.<sup>209</sup> Die *Bildungsanstalt für Rhythmische Gymnastik*, die im Grunde eine Schule mit Internatsbetrieb wird, stellt ab 1911 neben den Werkstätten das zweite, das musische Zentrum von Hellerau dar.

Um Eltern und Freunden Beispiele aus der Arbeit im Unterrichtsjahr zu zeigen, werden ab 1912 Schulfeste, die sogenannten *Hellerauer Festspiele*, ausgerichtet. Wolf Dohrn informiert zahlreiche Kunstinteressierte über die Arbeit dieser Bildungseinrichtung und lädt zu den Festspielen ein, die ein voller Erfolg werden. Das Programm besteht aus reinen und angewandten Übungen der Rhythmischen Gymnastik, einem Akt aus Glucks Oper *Orpheus und Eurydike*, Pantomimen und zwanzig kleineren Stücken älterer und neuerer Komponisten, die zum Teil von den Schülern selbst einstudiert worden sind.<sup>210</sup> Im zweiten Festspieljahr kann an diese Erfolge angeknüpft werden: Neben der deutschen Uraufführung von Paul Claudels *Verkündigung*, die auch Rainer Maria Rilke mit Lou Andreas-Salomé besucht, gelingt die Inszenierung der vollständigen Oper Glucks, die bis heute unvergessen bleibt.

Doch das, was 1912 noch Lehrer und Schüler der Einrichtung allein realisiert hatten, zieht nun immer mehr Berufskünstler an, die vollständige Bühnenwerke erleben wollen. Viele bekannte Persönlichkeiten der Kulturelite kommen bis 1914 in die Gartenstadt, um Zeuge dieser Bestrebungen, dieser neuen künstlerischen Impulse zu werden. Musiker, Tänzer, Pädagogen, Schriftsteller und Verleger, Schauspieler, bildende Künstler und Kunsthandwerker verbindet die Sehnsucht nach Wegen zu einem glücklichen, allseitig gebildeten und freien Menschen. Manche bleiben, lehren oder lernen hier. Folgende Personen sind nur einige dieser Gäste: der Komponist Ferruccio Busoni, der Solotänzer und Choreograph Sergej Diaghilew, der Pianist Edwin Fischer, der Tänzer und Choreograph Rudolf von Laban, der Komponist Sergej Rachmaninow, der Intendant und Regisseur Max Reinhard und die Tänzerin Mary Wigman. Jakob Hegner gründet 1912 den Hellerauer Verlag.

Bestanden die anfänglichen Motivationen für Hellerau noch darin, die unmenschlichen Wohnverhältnisse der Fabrikarbeiter zu ändern, ihnen umfassende Bildung zukommen zu lassen, um letzten Endes zu einer Weiterentwicklung des Kunstgewerbes beizutragen, so hatten sich diese um eine musisch-ästhetische Komponente erweitert. Durch das Anregen ganzheitlich-künstlerischen Tuns wird eine Förderung der individuellen Kräfte angestrebt, die zur Weiterentwicklung eines aktiven Gemeindelebens führen soll.

---

<sup>209</sup> Safert, Hans-Jürgen (1993): Hellerau: Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. Dresden: Hellerau Verlag. S. 29.

<sup>210</sup> Vgl. Fasshauer (1997), S. 176.

Mit dem plötzlichen Unfalltod Wolf Dohrns im Februar 1914 ist das Unternehmen unvermittelt ihres organisatorischen Zentrums beraubt, auch Jaques-Dalcroze kehrt nach einem Genfer Aufenthalt nicht mehr nach Hellerau zurück. Die erste Gartenstadt Deutschlands kann in den Folgejahren zwar noch mit einzelnen reformpädagogischen Konzepten und kulturellen Projekten unter der Leitung von Harald Dohrn, dem Bruder Wolf Dohrns, kurzfristig an die anfänglichen Glanzzeiten anknüpfen, doch spätestens Ende der dreißiger Jahre wird Hellerau seiner glorreichen Utopien und Errungenschaften beraubt: Die Nationalsozialisten bauen die Bildungsanstalt zu einem Kasernenhof um, der auch nach 1945 noch von sowjetischen Besatzungsmächten militärisch genutzt wird.

Was heute bleibt, sind jedoch nicht nur die Erinnerungen an die glänzenden Jahre der Vorkriegszeit. Die *Deutschen Werkstätten Hellerau* knüpften in den benachbarten, neuen Werkhallen längst an ihre alte handwerkliche Traditionen an und sind international erfolgreich im hochwertigen Innenausbau tätig. Das Festspielhaus entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem der wichtigsten Veranstaltungsorte Dresdens: 2003 zog das *Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik* in das westliche Seitengebäude des Festspielhauses ein, 2006 wurde das Festspielhaus nach Renovierungsarbeiten wiedereröffnet. Heute befindet sich hier der Standort des *Europäischen Zentrums der Künste*, wo man durch verschiedene Veranstaltungen aus den Bereichen Theater, Musik, Tanz und übergreifenden Formen versucht, den Standort Hellerau wieder an seinen Ursprungsgedanken, dem Entstehen von zeitgenössischer Kunst, zurückzuführen.

#### **2.4.2. Literarische Freundeskreise und Gruppierungen**

Angeregt durch Nietzsches Gedankengut und ermuntert durch die Verbreitung lebensreformersicher Grundsätze und Ideale, schließen sich in den Jahren zwischen 1890 und 1918 auch Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle, die sich von den kunst- und lebensfeindlichen Umständen der modernen Industriegesellschaft abgestoßen fühlen, zu Gemeinschaften zusammen, in denen die Vereinigung von Kunst und Leben zur obersten Priorität erhoben wird.

Die im Folgenden aufgeführten Beispiele dichterischer Gruppenbildung sollen einen übersichtshaften Eindruck vom gesellschaftlichen Rückzug der Schriftsteller um 1900 geben. Dass diese Art der Vergemeinschaftung durchaus unterschiedlicher Natur sein kann, demonstriert die hier getroffene Auswahl der Dichterkreise: Vorgestellt werden der Friedrichshagener Dichterkreis und die Neue Gemeinschaft, der George-Kreis und die Schwabinger Bohème.

### *I. Der Friedrichshagener Dichterkreis*

Mit der Geschichte des Friedrichshagener Dichterkreises kann der weitreichendste Paradigmenwechsel des gesamten Jahrhunderts beispielhaft vor Augen geführt werden: Der Wechsel vom Naturalismus zum Impressionismus, vom Interesse an der Masse zum Interesse am Individuum, der Wechsel vom Sozialismus zum Sozialaristokratismus.

Alles beginnt im Jahr 1890 damit, dass die Brüder Bernhard und Paul Kampffmeyer ihrem Freund, dem Schriftsteller und Naturwissenschaftler Wilhelm Bölsche, anbieten, mit ihnen eine Villa auf der Friedrichshagener Ahornallee zu beziehen und die Redaktionsräume der von ihm betreuten Bühnenzeitschrift *Die Freie Bühne* dorthin zu verlegen. Vom Reiz der märkischen Landschaft begeistert, nimmt Bölsche das Angebot an. Die kulturelle Elite Berlins muss von nun an in die ländliche Provinz pilgern, um in der wichtigsten avantgardistischen Kulturzeitschrift publizieren zu können. Damit wird die kleine Siedlung über Nacht zum Zentrum der literarischen Intelligenz, zumal sich im gleichen Jahr die für die Genese des Naturalismus unermüdlich arbeitenden Brüder Heinrich und Julius Hart ebenfalls in Friedrichshagen am Müggelsee niederlassen. Ähnlich wie Bölsche ziehen auch die beiden Schriftsteller und Literaturkritiker Vertreter der Berliner Kulturszene in den Ort. Auch der als politischer Propagandist für die Sozialdemokratie rührige und als Prediger für die freikirchliche und freidenkerische Bewegung engagierte Bruno Wille wohnt seit 1890 in der Nachbarschaft. Seine Definition des Phänomens Friedrichshagen benennt ein ausschlaggebendes Motiv für die Übersiedlung der Berliner Naturalisten in die vorstädtische Kiefernheide: die Suche nach Einsamkeit und das Streben nach individueller Erfüllung. So erinnert er sich 1920 in seinen autobiographischen Aufzeichnungen *Aus Traum und Kampf*:

*Eigentümlich war dem Friedrichshagener Kreis die Verbindung folgender Motive: Natureinsamkeit bei brausender Weltstadt, literarisches Zigeunertum und sozialistische wie anarchistische Ideen, keckes Streben nach vorurteilsloser, eigenfreier Lebensweise, Kameradschaft zwischen Kopfarbeitern und begabten Handarbeitern, aber auch geistvollen Vertretern des Reichtums.*<sup>211</sup>

In dieser Formulierung wird deutlich, dass die Berliner Dichter zwar einen Weg aus der überfüllten Großstadt suchen und in der „Natureinsamkeit“ Friedrichshagens die Basis einer neuen Lebensweise finden, allerdings legt die Formulierung „bei brausender Weltstadt“ offen, dass Berlin keinesfalls vollkommen ausgeblendet werden soll. Man ist sich der Irreversibilität des Industrialisierungsprozesses bewusst, möchte sich aber nicht mit den katastrophalen Lebens-

---

<sup>211</sup> Wille, Bruno (1920): *Aus Traum und Kampf*. Mein 60jähriges Leben. Berlin: Kulturverlag. S. 33.

bedingungen der Arbeiter abfinden und fühlt sich dazu aufgerufen, als Vorläufer einer Gegenkultur in Erscheinung zu treten, in der die Natur und das Natürliche einen angemessenen Stellenwert erhalten.<sup>212</sup> Die Kerngruppe der Friedrichshagener sieht sich berufen, als linke Intellektuelle die weitere Entwicklung sozialdemokratischer Kultur mitzuprägen.

Die Großstadtflucht der Friedrichshagener ist jedoch nicht allein ideologisch motiviert. Man sucht nach einer anderen Lebensqualität außerhalb Berlins, in der die Natur als eine Art Reinigungsbad fungiert. In seiner Essaysammlung *Hinter der Weltstadt* macht Wilhelm Bölsche dies deutlich:

*Im Kiefernduft der endlos einsamen Wälder, die man von da oben bis zum Horizont fluten sieht wie einen grünen Wollteppich, hab ich mir dann langsam in langen Jahren die schwarze Brühe der Großstadt geistig und körperlich wieder heruntergewaschen.*<sup>213</sup>

Diese Aussage offenbart das psychische Moment des Eskapismus und stellt eine von der Natur eingeleitete geistige und körperliche Gesundung in den Vordergrund, die den lebensreformerischen Maximen sehr nahe kommt. Die Natureinsamkeit und Friedrichshagen werden für Bölsche zum Modell seiner kulturästhetischen Idealvorstellung, zum Versuch, die durch urbane Zivilisation und Technik gefährdete Totalität ästhetischer Erfahrung mittels einer synthetisierenden ‚Weltanschauung‘ zu restituieren.<sup>214</sup>

Rasch treten immer mehr junge Künstler an die Kolonie heran, einige, um die neue Siedlung in Augenschein zu nehmen und andere, um sich dort niederzulassen, wie etwa das schwedische Schriftstellerehepaar Ola Hansson und Laura Marholm<sup>215</sup>, der berühmte schwedische Dichter August Strindberg oder der norwegische Maler Edvard Munch. In der ‚Nordkolonie‘, die bereits Anfang der 1890er Jahre im Begriff ist, sich inhaltlich wie formal vom Naturalis-

---

<sup>212</sup> Auf diese Weise geben die Friedrichshagener den aufkommenden Reformbewegungen, wie der Kleiderreform oder der Naturheilbewegung deutliche Impulse. Vgl. Cepl-Kaufmann, Gertrude/Kauffeldt, Rolf (1994): *Berlin-Friedrichshagen: Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*. Berlin: Klaus Boer Verlag. S. 40 f.

<sup>213</sup> Bölsche, Wilhelm (1901): *Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur*. Leipzig, S. VII.

<sup>214</sup> Für Bölsche selbst sind zudem recht pragmatische Motivationen für den Rückzug in die Natur von Belang, da er sich hier in Stille und Abgeschiedenheit seinen naturwissenschaftlichen Studien widmen kann. Mit den *Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* hatte der Schriftsteller schon 1887 eine philosophische Begründung des Naturalismus gegeben und damit die Naturwissenschaften zur Basis des Denkens erklärt.

<sup>215</sup> Hanssons Motivation nach Friedrichshagen überzusiedeln war mit der Erwartung verbunden gewesen, hier Erfolg zu haben und Anerkennung zu finden, doch seine neuen Freunde aus dem Friedrichshagener Naturalistenkreis stehen seinen zentralen Schriften, wie etwa der Novellensammlung *Sensitiva amorosa*, eher hilflos gegenüber, da sie ihnen zu exklusiv erscheinen. Durch die Herabsetzung seiner Werke enttäuscht, verlässt das Ehepaar Friedrichshagen schon im Jahr 1893.

mus zu lösen<sup>216</sup>, begegnen sich außerdem Richard Dehmel, Arno Holz, der polnische Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski und die Muse Dagny Juel, der Prototyp einer vom Jugendstil geprägten Mischung aus *femme fragile* und *femme fatale*<sup>217</sup>.

Das gesellige Leben der Friedrichshagener ist von Beginn an durch ein lebhaftes und gastliches Miteinander geprägt, man macht Ausflüge in die Natur und versteht sich bestens darin, rauschende Feste zu feiern. Überhaupt weisen der Kreis und vor allem seine berühmten Gäste einige Merkmale einer bohémienhaften Lebensweise auf: Schon während der Berliner Zeit gehören Bedürfnislosigkeit in Kleidung und Lebensstil und eine romantisierende Verachtung bürgerlichen Erwerbstrebens zum Selbstverständnis einiger Künstler. Das führt dazu, sich mit den Ärmern solidarisch zu fühlen. So mancher bevorzugt es, eher „auf Pump“ und in Armut zu leben, als sich der gesellschaftlichen Norm zu beugen. Dabei handelt es sich jedoch vornehmlich um Besucher oder Gäste der Friedrichshagener, wie etwa Erich Mühsam und Peter Hille. Feucht-fröhliche Feiern mit reichlich Alkoholkonsum, Tanz, Rausch und bacchantischen Sessionen vervollkommen das Bild einer illustren Künstlergemeinschaft „mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen“.<sup>218</sup> Auch Gefängnisstrafen gehören zur Geschichte der Friedrichshagener: Bruno Wille wird 1895 inhaftiert, weil er trotz des behördlichen Verbots – er hatte als „Gottloser“ keine Unterrichtsbefähigung – Kinder und Jugendliche in der Berliner Freireligiösen Gemeinde unterrichtet hatte.<sup>219</sup> Nicht zuletzt tragen spiritistische Sitzungen und anarchistisches Gedankengut dazu bei, die Friedrichshagener mit jener „Subkultur von Intellektuellen“ in Verbindung zu bringen, die Helmut Kreuzer in seiner umfassenden Abhandlung als „Boheme“ bezeichnet.<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> In Skandinavien wird der Naturalismus zu dieser Zeit bereits als bloßer Materialismus abgelehnt. Die moderne Literatur wendet sich dort nun den Rätseln des Seelenlebens und deren subjektiv-sinnlicher Anschauung zu. Doch Hermann Bahrs Thesen von der *Überwindung des Naturalismus* haben in Friedrichshagen noch nicht Fuß gefasst. Während in der ‚Nordkolonie‘ schon über Stimmungslyrismus angelegte innerseelische Konflikte geboten werden, fördern Bölsche und sein Kreis noch die übliche oberflächlich sprachintensive, naturalistische dramatische Gestaltung. Vgl. Cepl-Kaufmann/Kauffeldt (1994), S. 258 und 262.

<sup>217</sup> Hierbei handelt es sich um die beiden zentralen Frauenbilder der Jahrhundertwende. Während die *femme fatale* als Inkarnation gefährlicher, weiblicher Sinnlichkeit verstanden werden kann, ist die Funktion der reinen, unschuldigen, oft schwindstüchtigen *femme fragile*, den Mann vom „sexuellen Leistungszwang“, aber auch von „Qualen der Begierde“ zu erlösen, damit er zu einem höheren Ich avancieren kann. Vgl. Kanz, Christine (2001): Die Literarische Moderne (1890-1920). In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. und erw. Aufl. . Hrsg. v. Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart: Metzler. S. 342-386, hier S. 364.

<sup>218</sup> Vgl. Kreuzer, Helmut (2000): Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. V.

<sup>219</sup> Vgl. Cepl-Kaufmann/Kauffeldt (1994), S. 62.

<sup>220</sup> Vgl. Kreuzer (1968), S. V.

Dennoch – bei allem Anarchismus und bei aller Feierlust – fehlt der Friedrichshagener Kerngruppe ein wesentliches Merkmal der Bohème: Gegen den auffälligen Zug zur Vagabondage<sup>221</sup> setzen die Naturalisten ihre bürgerliche Familientradition und Sesshaftigkeit. Allen Herbergssuchern, die für kurze oder längere Zeit zur vagabundierenden Bohème zählen, bietet sich in den Häusern der Friedrichshagener Gründer eine angenehme, gastfreundliche Unterkunft, vor allem in den Häusern Hart und Bölsche. Auch der biedere Frauentyp, der hier vorherrscht, zeugt von einem gewissen Festhalten an bürgerlichen Werten und Vorstellungen. Die Friedrichshagener vertreten zwar höchst liberale Ansichten und proklamieren die Freiheit in der Ehe und die freie Liebe, jedoch sind die meisten selbst noch den alten moralischen Normen verhaftet. Mit Ausnahme von Paula und Ida Dehmel, Laura Marholm und Dagny Juel<sup>222</sup> sind die Friedrichshagener Ehefrauen vorwiegend einfache Wirtschaftserinnen und Haushälterinnen, die sich nicht dazu berufen fühlen, sich an den literarisch-sozialkritischen Gesprächen ihrer Lebensgefährten zu beteiligen. Der Gegensatz zwischen bürgerlicher Lebensweise und gesellschaftspolitisch emanzipatorischen Forderungen bleibt in der Kerngruppe um Bölsche und Wille also letztlich unaufgelöst.<sup>223</sup> Der Schriftsteller Wilhelm Spohr bewertet dieses biedere Frauenbild jedoch als positiv gegenüber der eigentlichen Bohème:

*Nicht unwesentlich ist, daß ein besonderes Moment vor dem Abrutschen in unfruchtbares Bohemetum behüten konnte, aus dem Wille, Bölsche, die Harts und Hauptmann ja entflohen waren: das ist eine gewisse Verbürgerlichung der Existenz durch geordnete Heim- und Familienverhältnisse. Das weibliche Element war durchaus ein Teil des Ganzen, und die Kinder waren im ganzen [sic] ein freundlich beachtetes fröhliches Nebenher für alle. Daher die Frau die gebührende Anerkennung der Kameradschaft in Freud und Leid, und allgemein der Genuß des Lebens mit Kind und Kegel.<sup>224</sup>*

Die deutlich abgrenzende Haltung des Anarchisten Spohr wirft ein interessantes Bild auf das Selbstverständnis des Friedrichshagener Dichterkreises. Einerseits kokettiert man gern mit der Zugehörigkeit zur Bohème, wenn es darum geht, die selbstgewollte Antibürgerlichkeit in Schlüsselromanen zu verewigen, andererseits legt man Wert auf „geordnete Heim- und Familienverhältnisse“. Vielleicht sprechen Cepl-Kaufmann und Kauffeldt aus diesem Grund von

---

<sup>221</sup> Siehe ebd. S. 226-238.

<sup>222</sup> Anlässlich einer Ausstellung im Friedrichshagener Dichterkreis-Museum wurde im April 2009 eine Begleitschrift herausgegeben, die sich mit den herausragenden Frauen des Friedrichshagener Dichterkreises befasst: Knoll, Irene (2009): „Schaffen, was in mir ist.“ – Frauen im Umfeld des Friedrichshagener Dichterkreises. In: Hinter der Weltstadt. Mitteilungen des kulturhistorischen Vereins Friedrichshagen e.V., Nr. 18. Begleitschrift zur gleichnamigen Ausstellung im Dichterkreis-Museum in Friedrichshagen ab dem 24. April 2009.

<sup>223</sup> Vgl. Cepl-Kaufmann/Kauffeldt (1994), S. 76.

<sup>224</sup> Spohr, Wilhelm (1950): O Ihr Tage von Friedrichshagen. Erinnerungen aus der Werdezeit des deutschen literarischen Realismus. Berlin: Verlag „Lied der Zeit“. S. 25.

einer „Vorort-Bohème“<sup>225</sup>. Es scheint so, als nehme die antibürgerliche Haltung mit jedem Kilometer Entfernung von der Stadt ein wenig ab; offensichtlich sind die konsequentesten und unerschütterlichsten Bohèmiens Friedrichshagens, wie eben Erich Mühsam, Peter Hille oder Else Lasker-Schüler, gerade nicht der Kerngruppe zuzuordnen, sondern nur Reisende, Suchende, Künstler, die sich der bürgerlichen Sesshaftigkeit weitestgehend zu entziehen vermögen.

Heinrich Hart schreibt 1907 in seinen *Literarischen Erinnerungen* rückblickend, Friedrichshagen sei „in kurzer Frist ein Hauptmittelpunkt des literarischen Treibens und ebenso der sozialen Bewegung“ und für die europäische Avantgarde „eine Art Mekka“ geworden. „Von deutschen Poeten und Künstlern“ seien immer wieder auch Otto Erich Hartleben, Gerhart und Carl Hauptmann und Frank Wedekind eingetroffen, um „ein Miteinanderleben, Zusammensein und Zusammenfühlen“ zu zelebrieren, „wie es so intensiv und vielseitig Mutter Erde sicherlich nicht allzuoft [sic] kennen gelernt haben wird“.<sup>226</sup> Doch, wie Heinrich Hart in gleichem Atemzug bemerkt, spielt nicht nur das literarische, sondern auch das politische Engagement in jenen Anfangsjahren eine wichtige Rolle: Mit der Aufhebung des Sozialistengesetzes erlangt die revolutionäre Leidenschaft der naturalistischen Autoren neue Schwungkraft, 1891 wird der *Verein Unabhängiger Sozialisten* gegründet, der die Friedrichshagener zunehmend mit der anarchistischen Bewegung verbindet.<sup>227</sup>

Bereits im Juli 1890 wird die *Freie Volksbühne* mit dem Ziel gegründet, gesellschaftlich und sozial schwächer gestellten Bevölkerungsgruppen einen Zugang zu Bildung und zum kulturellen Leben zu ermöglichen. Gleichzeitig kann man damit die vielbeschworene Kameradschaft zwischen Kopf- und Handarbeitern weiter vorantreiben. Nach der Spaltung im Jahr 1892 gründet Bruno Wille die *Neue Freie Volksbühne*, in der sich nun auch unterschiedliche Kunstauffassungen programmatisch freier entfalten können. Man möchte eine soziale und kulturelle Gegenöffentlichkeit bieten und stellt den Berliner Familien ein breitgefächertes Festprogramm bereit, das – ganz im Stil des Gesamtkunstwerks – als ein Stück sozialer Lebensreform verstanden werden kann: Neben politischen und literarischen Vorträgen stehen

---

<sup>225</sup> Vgl. gleichnamiges Kapitel in Cepl-Kaufmann/Kauffeldt (1994), S. 46-91.

<sup>226</sup> Vgl. Hart, Heinrich (1907): *Literarische Erinnerungen*. Aus den Jahren 1880-1905. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Berlin: Fleischel Verlag. S. 66 f.

<sup>227</sup> Für das zukünftige Spektrum der Lebensreform ist die anarchistische Wendung sehr bedeutsam, da hier schon früh alternative Siedlungsprojekte aus der Alten und der Neuen Welt auf starkes Interesse stoßen. Vgl. Cepl-Kaufmann, Gertrude/Kauffeldt, Rolf (2001): „Natureinsamkeit bei brausender Weltstadt“. *Der Friedrichshagener Dichterbund und die Neue Gemeinschaft in Berlin*. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 1, S. 515-520, hier S. 516.

Tanz, Konzerte, Theateraufführungen, Wasserfeste und Turnvorführungen. Hinzu kommen Wettspiele für die ganze Familie, Feuerwerke und Darbietungen von Arbeitergesangsvereinen. Das ‚Große Sommer Waldfest‘ am Ufer des Müggelsees im gleichen Jahr kann mit 27.000 Besuchern und Teilnehmern einen großen Erfolg verzeichnen.<sup>228</sup> Diese massenwirksame und überaus erfolgreiche Kulturarbeit der Friedrichshagener verpflichtet sich der einen Leitidee, die zum Motto der Volksbühnenbewegung wird: *Die Kunst dem Volke*. Tief beeinflusst von den kunstpolitischen Überlegungen Richard Wagners hatte Bruno Wille den Wahlspruch in Anlehnung an dessen frühe Schrift *Die Kunst und die Revolution*<sup>229</sup> formuliert.

Der von Wagner geäußerte Kerngedanke, dass die Kunst das Mittel sei, das an vorderster Front die soziale Revolution zu einem befreienden Akt erheben könne, ist für die Entwicklung der ästhetisch-anarchistischen Bewusstseinshaltung der Friedrichshagener von entscheidender Bedeutung. Ihre volkspädagogische Arbeit ist der Versuch einer praktischen Umsetzung dieser Einsicht. Erich Mühsam beschreibt die ideale Zielsetzung der damaligen Kulturarbeit darin, „das Leben zur Synthese zu gestalten [...] Bilder des Lebens zu geben, die frei sind von aller Schlacke oder Wirklichkeitskomparserie, Schicksale vorzuführen [...] konzentriert zu zeigen, was wir im *zersplitterten Durcheinander* unendlich vieler gleichgültiger Nebenhandlungen übersehen“.<sup>230</sup> Es wird deutlich, dass sich in Friedrichshagen Künstler wie Anarchisten gemeinsam an einer verlogenen, sinnenfeindlichen und dogmatisierten Politik ebenso wie an dem einseitig wissenschaftlich-rationalen Weltbezug reiben.

## II. Die Neue Gemeinschaft

Nach einer Phase relativer Ereignislosigkeit ab 1893 – Bölsche geht auf Reisen in die Schweiz, das Ehepaar Hansson und August Strindberg verlassen den Ort, ebenfalls kehren Hauptmann, Hart und Hartleben Berlin für eine gewisse Zeit den Rücken zu – bestimmt eine geistige Umorientierung die zweite Friedrichshagener Ära. Man rezipiert neue Philosophien, liest Nietzsche und Tolstoi und entdeckt die Mystik wieder. Unter dem Einfluss Ernst Haeckels dominieren die naturspekulativen Paradigmen, in einem pantheistischen Monismus äußert sich die Suche nach einer einheitlichen Weltanschauung.

---

<sup>228</sup> Ebd.

<sup>229</sup> Wagner, Richard (1978): *Die Kunst und die Revolution*. In: Ders.: *Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit*. Hrsg. v. Egon Voss. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 107-137.

<sup>230</sup> Vgl. Mühsam, Erich (1912): *Volksfestspiele*. In: *Schaubühne*. Jg. 8, 1. Hj., Nr. 1 vom 4.1.1912. S. 3. Hervorhebung im Original.



Mit der Vereinheitlichung von Wissen, Kunst und Religion unter der Dominanz des naturwissenschaftlichen Diskurses möchte man den Entfremdungserfahrungen in der modernen Industriegesellschaft entgegensteuern. So entsteht rasch das Bedürfnis, das neue geistige Profil in der verbliebenen und wiederkehrenden Kerngruppe zu etablieren. Überdies hatte die Funktion von Kunst sich über die 1890er Jahre hinweg stark verändert. Während sie anfangs – vor allem durch die Volksbühnenbewegung – noch der Erlösung der Arbeiter dienen soll, dient sie nun der Erlösung des Dichters selbst. Die Überhöhung des (eigenen) Lebens als Kunst soll im Rahmen einer neuen Vereinigung angestrebt werden.

Am 17. Februar 1900, dem 300. Todestag des Monisten und Kosmikers Giordano Bruno, formieren sich in Berlin der von Bölsche und Wille gegründete ethisch-religiöse *Giordano-Bruno-Bund* und die stärker ästhetisch ausgerichtete *Neue Gemeinschaft*, initiiert von den Brüdern Hart. Gustav Landauers Schrift *Von der Absonderung in die Gemeinschaft* zeugt von dem gewandelten Selbstverständnis in der *Neuen Gemeinschaft*:

*Ungeheuerlich und fast unaussprechbar groß ist der Abstand geworden, der uns, die wir uns selbst als Vorhut fühlen, von der übrigen Menschheit trennt... Nun sind wir, die ins Volk gegangen waren, von unserer Wanderung zurückgekehrt. Einige sind uns unterwegs verloren gegangen, bei einer Partei oder bei der Verzweiflung. Etwas haben wir mitgebracht: einzelne Menschen... Unsere Erkenntnis ist: wir dürfen nicht zu den Massen hinuntergehen, wir müssen ihnen vorangehen, und das sieht zunächst so aus, als ob wir von ihnen weggingen.<sup>231</sup>*

Es schimmert nicht wenig vom Geiste des *Zarathustra* durch, durch den Nietzsche einst die Ankunft des neuen Menschen, des Übermenschen angekündigt hatte. Besonders markant sticht jedoch der völlig neue Ton hervor, mit dem plötzlich von „den Massen“ und der „übrigen Menschheit“ gesprochen wird. Das Interesse an der Masse ist längst dem Interesse am Individuum gewichen, der Wechsel vom Sozialismus zum Sozialaristokratismus ist in vollem Gange. So schreibt Landauer am Schluss des besagten Textes:

*Fort vom Staat, soweit er uns gehen lässt oder soweit wir mit ihm fertig werden, fort von der Waren- und Handelsgesellschaft, fort vom Philistertum! Schaffen wir Wenigen,... eine kleine Gemeinschaft in Freude und Tätigkeit, schaffen wir uns um als vorbildlich lebende Menschen... Unser Stolz muss es uns wehren, von der Arbeit eben dieser Mitmenschen zu leben, und ihnen dafür den feinsten Luxus oder auch den eklen und überflüssigen Abfall unserer Hirne zu verkaufen. Lernen wir arbeiten, körperlich arbeiten, produktiv tätig sein.<sup>232</sup>*

---

<sup>231</sup> Landauer, Gustav (1901): *Durch Absonderung zur Gemeinschaft*. In: Hart, Julius/ Hart, Heinrich (Hg.): *Das Reich der Erfüllung*. Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschauung. Leipzig: Eugen Diederichs Verlag. S. 45-68, hier S. 46 ff.

<sup>232</sup> Ebd., S. 67-68.

Doch statt diesem Aufruf zu folgen, tendiert die *Neue Gemeinschaft* zu esoterisch-pantheistischem Pathos. Julius und Heinrich Hart schwebt bei der Gründung vor, ihre im Laufe der 1890er Jahre entwickelten Ansichten einer ethisch-ästhetischen und religiös überhöhten Lebensgemeinschaft zu verwirklichen. Man möchte eine herrschaftsfreie und autonome Lebenspraxis konstituieren, in der ein betont herzlicher Umgang zur Stärkung und Förderung von geistig-emotionalen Beziehungen und sozialen Bindungen beitragen soll.

Nach den ersten festen Niederlassungen in Charlottenburg erwirbt die *Neue Gemeinschaft* 1902 eine Villa in Berlin-Schlachtensee und zieht mit 30 Personen in das mehrere Etagen umfassende Gebäude ein. Die finanzielle Basis wird durch monatliche Mitgliedsbeiträge gesichert und das 35 Hektar große Gelände zur Selbstversorgung genutzt. Zahlreiche Aktivitäten und Ausflüge bestimmen von nun an den Alltag. Jedes Treffen entwickelt eine Aura des Weihevollen, im Sinne des Gesamtkunstwerks sind alle Raumausschmückungen, Rezitationen und musikalischen Darbietungen als Teile der Veranstaltung aufeinander abgestimmt. Gerade in diesem Zusammenhang gewinnt der gesamtkünstlerische Zuschnitt der *Neuen Gemeinschaft* auch seinen eigentlichen Stellenwert: Im Denken Landauers und der *Neuen Gemeinschaft* erscheinen Dramatik, Poesie und Musik als Vehikel, die Ahnungen universaler Ganzheits- und Gemeinschaftserfahrungen vermitteln können; so wird die konstruierte ästhetische Sphäre für sie zum neuromantischen Korrektiv eines szientistisch-rationalistisch verkürzten Weltbezugs, sie füllt die schmerzlich verspürte Lücke, die der „Tod Gottes“ hinterlassen hat.<sup>233</sup>

Der Geist der Veränderung prägt auch die Festkultur und gibt den feucht-fröhlichen Gelagen einen weitreichenden, kultischen Sinn: Das Leben wird aufgewertet, die Erlebnissphäre verdichtet sich, und der vom Alltag Losgelöste, allen voran der Dichter, empfindet sich selbst neu. Das Dichten wird zum Fest und dient der Weihe des Lebens. Nietzsche mit seiner hohen Bewertung des „Dionysischen“, der Entgrenzung im ekstatischen Rausch, ist in diesem Zusammenhang eine wichtige Inspiration. Man will der Tagesrealität entfliehen, den Ist-Zustand überwinden und ein neues Menschheitsideal denken und leben.<sup>234</sup>

Vor diesem Hintergrund erhält die *Neue Gemeinschaft* im Vergleich zu den früheren Friedrichshagener Jahren einen ausdrücklich exklusiven Charakter. Das Individuum, der Künstler, überwindet den Alltag durch die radikale Setzung einer neuen Identität, mit dem Ziel, Vorkämpfer eines neuen Menschheitsideals zu werden. An dieser Stelle liegt die Trennungslinie

---

<sup>233</sup> Vgl. Cegl-Kaufmann/Kauffeldt (2001), S. 519.

<sup>234</sup> Vgl. Cegl-Kaufmann/Kauffeldt (1994), S. 306.

zwischen dem Naturalismus, der die Alltagsrealität sehen und darstellen wollte, und der Neuroromantik, die den Alltag zu überwinden trachtet. Der pessimistische Zug des Naturalismus, sein Determinations- und Kausalitätsdenken ist mit der *Neuen Gemeinschaft* überwunden, der Dichter empfindet sich nicht mehr als Analytiker einer morbiden Gesellschaft, sondern als Kündler eines neuen Lebens.

Doch Herausbildung und Einfluss der messianischen Künstlernatur haben in den Augen kritischer Betrachter deutliche Grenzen. So schreibt Erich Mühsam in seinen *Unpolitischen Betrachtungen*, dass „aus dem Überschwang des Sternenfluges zu neuen Lebensformen“ schnell „Gewöhnung und in Jugendstil [...] gekleidete Spießerei“ geworden sei. Er spricht sogar von „Verbürgerlichung“, die „mit Bohème herzlich wenig zu schaffen“ habe, da „die ganze Siedlungsidee in einem Kompromiss [versackt sei], der den Bohèmecharakter des Plans, Menschen, fern von aller Konvention, ein freies Leben in selbst gewählten Formen führen zu lassen, zur komischsten Karikatur“ verzerre.<sup>235</sup>

Tatsächlich wird die *Neue Gemeinschaft* schon 1904, nach vielen inneren Spannungen und Intrigen, aber auch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgelöst. Mit Erich Mühsam hatten sich auch andere kritische Geister, wie Gustav Landauer, Martin Buber oder Else Lasker-Schüler enttäuscht von dem „Lustspiel-Pensionat grotesken Kalibers“<sup>236</sup> abgewandt.

Dennoch sollten Wirkung und Einfluss der *Neuen Gemeinschaft* nicht auf ihren esoterisch-religiösen Charakter reduziert werden. So war die *Neue Gemeinschaft* doch ein Ausdruck bürgerlich-ästhetischer Fluchtbewegungen vor den Missständen der Modernisierung und nicht zuletzt ein Kulminationspunkt geistig-literarischer und lebensreformerischer Innovation: Die Brüder Hart, Fidus und Bernhard Kampffmeyer sind 1902 an der Gründung der *Gartenstadt-Gesellschaft* beteiligt, Wilhelm Spohr engagierte sich im *Dürerbund* und Erich Mühsam bringt seine Erfahrungen mit der *Neuen Gemeinschaft* auf dem *Monte Verità* mit ein.

---

<sup>235</sup> Vgl. Mühsam, Erich (2000): *Unpolitische Erinnerungen*. Hamburg: Edition Nautilus. S. 23-24.

<sup>236</sup> Ebd.

### III. Der George-Kreis

Als der vierundzwanzigjährige Stefan George im Jahr 1892 gemeinsam mit Carl August Klein die Zeitschrift *Blätter für die Kunst* gründet, möchte er Maßstäbe für einen neuen, streng künstlerischen Stil setzen. Grundlegend ist dabei seine Vorstellung von einer „Kunst für die Kunst“<sup>237</sup>, die der Dichtung dient und alles Gesellschaftliche, alle Bezüge auf die sozialen Verhältnisse ausblendet. Dabei wird – wie auch schon bei seinen ersten Gedichtbänden – schnell deutlich, dass George auf die üblichen Attribute eines Nachwuchsautors, der sich im Literaturbetrieb profilieren möchte, verzichtet. Statt eines renommierten Verlages oder Empfehlungen durch etablierte Autoren setzt Georges Redaktion auf die Kooptation von Autoren und eine exklusive Zeitschrift, die nur in drei ausgewählten Buchhandlungen in Berlin, Wien und Paris ausliegt.<sup>238</sup> Die Garantie für den „streng exklusiven charakter“ der Zeitschrift können also nur sorgfältig ausgewählte Mitarbeiter, die auf einige „ganz intime gefährten und gefährtinnen“ beschränkt bleiben, bieten.<sup>239</sup> Doch auch der Adressat der Blätter ist dezimiert: Schon das Titelblatt des ersten Bandes der *Blätter für die Kunst* verrät, an wen sich die Zeitschrift wenden soll:

*Diese Zeitschrift im verlag des herausgebers hat einen geschlossenen von den mitgliedern geladenen leserkreis.*<sup>240</sup>

Angestrebt wird eine „GEISTIGE KUNST“, die sich „im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule“ befindet, „die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang“.<sup>241</sup> Damit wird eine deutliche Absage an die naturalistische, sozialdemokratische und sozialistische, ‚engagierte Literatur‘ erteilt. Es geht in den *Blättern* eben nicht um ein allgemeines Publikum, die Zeitschrift soll „der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles andere ausscheidend“.<sup>242</sup> Überhaupt entspringt die selbstgewählte Beschränkung auf einen „geschlossenen [...] leserkreis“ dem Bedürfnis Georges, durch die Ausbildung der dichterischen Erziehung und des Geschmacks eine „neue menschliche Würde“ zu begründen, die „Voraussetzung für den Beginn eines ‚höheren Lebens‘ ist“.<sup>243</sup>

---

<sup>237</sup> Siehe Ausführungen zu „l’art pour l’art“ in Kapitel 2.1.2. *Fin de siècle, Décadence und Ästhetizismus*.

<sup>238</sup> Vgl. Kolk, Rainer (1998): Literarische Gruppenbildung am Beispiel des George-Kreises 1890-1945. Tübingen: Niemeyer Verlag. S. 43.

<sup>239</sup> Vgl. Winkler, Michael (1972): George-Kreis. In: Realien zur Literatur. Sammlung Metzler. Bd. 110. Stuttgart: Metzler Verlag. S. 11.

<sup>240</sup> Klein, Carl August/George, Stefan (Hg.) (1892): *Blätter für die Kunst*. Berlin: Bondi. Titelblatt.

<sup>241</sup> Zitiert nach: Landmann, Georg Peter (Hg.) (1964): Einleitungen und Merksprüche der *Blätter für die Kunst*. Düsseldorf/München: Küpper. S. 7. Hervorhebung im Original.

<sup>242</sup> Vgl. ebd.

<sup>243</sup> Vgl. Winkler (1972), S. 18

Allerdings handelt es sich in den ersten Jahren der *Blätter* zunächst noch um eine Sammlung von Kunstproduzenten und um die Entwicklung einer neuen Kunst, um eine, wie Kolk es beschreibt, „explizite Anerkennung von systemischer Ausdifferenzierung in der Moderne“, die eine „Kunst für die Kunst“ erst ermöglicht.<sup>244</sup> Explizite Normen für eine neue Lebenspraxis, die später als überindividuell verbindlich angesehen wird, existieren in den ersten Jahren der Zeitschrift noch nicht. So heißt es im Jahr 1896:

*Wir suchten die umkehr in der KUNST einzuleiten, und überlassen es den andren zu entwickeln wie sie aufs LEBEN fortgesetzt werden müsse.*<sup>245</sup>

Um die „Wiedergeburt“<sup>246</sup> der deutschen Kunst einzuleiten, bedarf es der gemeinsamen Anstrengung noch vereinzelter Kräfte, die gesammelt, organisiert und wahrnehmbar gemacht werden müssen. Für den ersten Band der *Blätter für die Kunst* kann George Hugo von Hofmannsthal, Paul Gérardy und Carl Rouge als Autoren gewinnen, auch er selbst bringt sich maßgeblich ein. Bis zum August 1893 erscheinen in rascher Abfolge vier weitere Bände und komplettieren damit die erste Folge. Die Autoren, die George während des Erscheinungszeitraums der ersten Folge kennenlernt, so etwa Klages, Wolfskehl und Andrian, werden schließlich in die zweite Folge aufgenommen.<sup>247</sup>

Zunehmend versammeln sich also gleichgesinnte junge Dichter um George, die nach einem ästhetisch intensiveren Leben, einem verfeinerten Stil und vornehmen Geschmack streben. Sich dabei dem Räderwerk des offiziellen Literaturbetriebes zu unterwerfen, kommt nicht in Frage, müsste man in gleichem Zuge doch jene distinguierte Haltung aufgeben, die von der Zeitschrift angemahnt und vom Gründer selbst vorgelebt wird. So bleiben die Blätter halbinformell, rangieren zwischen Privatbrief und Publikation und haben den Charakter eines gruppenintern zirkulierenden Manifests.<sup>248</sup> Innerhalb der *Blätter*-Gruppe setzt man auf direkte Kommunikation und persönliche Bekanntschaft und pflegt auf Vermittlung und Empfehlung bauende Kontakte. Auf diese Weise vermeidet man fremde Einflüsse, die als gefährlich und schädigend angesehen werden.

---

<sup>244</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 44.

<sup>245</sup> Einleitungen und Merksprüche der *Blätter für die Kunst* (1964), S. 20.

<sup>246</sup> Der letzte Satz der Einleitung im ersten Heft lautet: „Wir glauben an eine glänzende Wiedergeburt.“ Diese Überzeugung demonstriert die eigentliche Haltung der *Blätter*. Man möchte keinen unvermittelten Neubeginn, sondern eine Wiederaufnahme des literarischen Diskurses in der Gegenwart, der seine nationalen Bezüge in der Vergangenheit und seine aktuellen Bezüge im Ausland suchen muss. Vgl. dazu Kolk (1998), S. 45.

<sup>247</sup> Vgl. Kluncker, Karlhans (1974): *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann. S. 21 f.

<sup>248</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 48 f.

Das Verhältnis Georges und seiner Zeitschrift zum literarischen Markt kann also als eine Form der Verweigerung gegenüber kapitalistischen Verwertungsinteressen beschrieben werden. Und doch muss sich eine Kunst, die sich für einzigartig, neu und wegweisend hält, in der sozialen Organisation des Literatursystems etablieren. Als Instrument einer solchen Selbstbehauptung kann die kontinuierlich gepflegte Semantik sozialer Distinktion gelten, die sich hier auf der Textebene offenbart. So schreibt George 1893 in einer Charakteristik Mallarmés:

*Jeden wahren künstler hat einmal die sehnsucht befallen in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne.*<sup>249</sup>

Der erstaunlich homogene lyrische Stil der *Blätter*-Autoren zeichnet sich denn auch vornehmlich durch die Abwesenheit umgangssprachlichen Wortmaterials aus, das vor allem im Naturalismus unverzichtbar schien. Stattdessen dokumentieren zahlreiche Neologismen, Archaismen, entwertete metrische Schemata, eine gemäßigte Kleinschreibung und ungewöhnliche syntaktische Fügungen die Hinwendung zu einer eigenen, gehobenen Sprache.<sup>250</sup>

Bis zum Ende der 1890er Jahre verfolgt die Autorengruppe um Stefan George diese Strategie, die, um mit Bourdieu zu sprechen, als Kumulation symbolischen Kapitals<sup>251</sup> verstanden werden kann, was vor allem die Beschaffenheit der lyrischen Texte und die Kommunikation unter den Beteiligten betrifft. Die symbolische Macht des Projekts steht in diametralem Gegensatz zur öffentlichen Bekanntheit und wirtschaftlichen Rentabilität.<sup>252</sup> Man setzt auch deshalb bewusst auf junge Autoren, da sich diese noch nicht den negativen Auswirkungen einer Karriere im literarischen Feld ausgesetzt haben. Schließlich bedeutet eine Mitarbeit in den *Blättern* zwar Kunstgenuss und soziale Distinktion, doch der Dienst an der Sache impliziert auch den Verzicht auf ökonomischen Gewinn. Überdies ist die künstlerische Ethik der *Blätter*-Gruppe

---

<sup>249</sup> George, Stefan (1984): Mallarmé. In: Ders.: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. 4. Aufl. Hrsg. v. Robert Boehringer. Stuttgart: Klett-Cotta. Bd. 1. S. 505-508, hier S. 506.

<sup>250</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 57. Vgl. dazu aber auch die detaillierten Analysen von Kluncker (1974), S. 108 ff.

<sup>251</sup> Während soziales Kapital verwandtschaftliche Beziehungen, Macht und Einflüsse meint, ökonomisches Kapital als Verfügbarkeit von finanziellen oder Produktionsmitteln zu verstehen ist und kulturelles Kapital die in der Ausbildung erworbenen Kompetenzen und Bildungspatente umfasst, impliziert symbolisches Kapital alle Zeichen gesellschaftlicher Anerkennung und sozialer Macht, die beispielsweise durch Sprache, Kleidung, Stil und Verhalten vermittelt werden. Auf diese Weise verleiht das symbolische Kapital Prestige, Reputation und Positionen. Vgl. dazu Pierre Bourdieu (1974): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp und ders. (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

<sup>252</sup> Vgl. ebd. S. 60 f.

mit einer Art Depersonalisierung verbunden, da sich der zum Künstler Berufene all seiner kontingenten persönlichen Merkmale entledigt, um einer höheren Sache zu dienen.<sup>253</sup>

Dennoch kann zu dieser Zeit noch nicht von einer „Gruppe“ im Sinne einer Lebensform die Rede sein, da die *Blätter*-Autoren nur sporadisch miteinander in Kontakt treten und nur über die gemeinsame Arbeit an der Zeitschrift mit George verbunden sind. Zwar sind die Freundschaften zu Wolfskehl, Klages, Schuler und Andrian bereits geschlossen, doch die weit auseinanderliegenden Wohnorte der einzelnen Mitglieder erschweren eine intensive Kommunikation.<sup>254</sup>

Dies ändert sich um die Jahrhundertwende, als es zur Umstrukturierung der *Blätter*-Gruppe kommt. Die *Blätter* avancieren nach 1900 allmählich zu einer Art Anthologie, zu einem „Le-sebuch“, das in unregelmäßigen Abständen erweitert wird.<sup>255</sup> George selbst verlässt mit seinen Ende der 90er Jahre erschienenen Werken nicht nur den intimen Bereich des Privatdrucks und tritt an die Öffentlichkeit<sup>256</sup>, er kündigt auch an, mit seiner Kunst nun vor allem erziehen zu wollen. So hatte er bereits 1897 geäußert, dass sein „amt“ nicht dies sei, „an alten verknorrten bäumen den geringsten ausschlag zu preisen sondern dies: jungen noch biegbaren stämmen unsre sorge zuzuwenden.“<sup>257</sup>

Bereits im April 1899 hatte George durch Vermittlung von Karl Wolfskehl den achtzehnjährigen Friedrich Gundelfinger kennengelernt, den er wohl schon bei der ersten Begegnung in Gundolf umtaufte. Der junge Germanistikstudent und spätere Hochschullehrer wird bald zu einer unentbehrlichen Stütze der Zeitschrift, ist vom dritten Band der vierten Folge bis zum Schluss immer mit Gedichten vertreten und übernimmt die redaktionellen und vertriebstech-

---

<sup>253</sup> So notiert Friedrich Gundolf: „Wo sie die Notwendigkeit erkennen, da löschen sie gern ihr Ich aus und freuen sich brennstoff zu sein für die höhere flamme.“ Zitiert nach: Kolk (1998), S. 74.

<sup>254</sup> So zeichnen sich andere Literaturkreise vor allem durch ihre Bindung an eine Literaturmetropole, wie etwa Berlin, München oder Wien, aus. Vgl. ebd., S. 68.

<sup>255</sup> Vgl. Kluncker (1974), S. 35.

<sup>256</sup> 1897 erscheint der Gedichtband *Das Jahr der Seele*, Herbst des Jahres 1898 erscheinen die öffentlichen (in der Zeichensetzung normalisierten) Ausgaben von *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, *der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* und der erste Auswahlband der *Blätter für die Kunst*. Das Vorwort dieses Auswahlbandes rechtfertigt den Schritt in die Öffentlichkeit, da die „Blätter“ durch die „zahlreichen bedeutungsvollen besprechungen der letzten zeit ohnehin ihre schranken verlassen und in unsere dichtung und unser schrifttum so fühlbar eingegriffen haben“. Fortan existieren zwei Vermarktungsmethoden: Einerseits jene Form der halbprivaten Druckpraxis und andererseits jene Anpassung an Markterfordernisse, denen mit kleinen Wiederauflagen flexibel entsprochen werden kann. Vgl. Kolk (1998), S. 95 f. Vgl. dazu auch Kluncker (1974), S. 34 f. und Baumann, Günter (2000): *Der George-Kreis*. In: Faber, Richard/Holste, Christine (Hg.): *Kreise, Gruppen, Bünde: zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. S. 69.

<sup>257</sup> Brief Georges an Hofmannsthal vom 16. Juli 1897. In George, Stefan (1953): *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. 2., erg. Aufl. München u.a.: Küpper. S. 123 f.

nischen Aufgaben.<sup>258</sup> Mit Gundolf verbindet ihn nicht nur gegenseitige Bewunderung und intensiver intellektueller Austausch, sondern auch eine persönliche Liebe, die sich bei Gundolf bis zu einer Unterordnung unter seinen Mentor ausweitet.

Auch in der Folgezeit sucht sich George immer wieder neue Anhänger, die er in seinen Bann zieht. Zeichnete sich die *Blätter*-Gruppe anfangs noch als ein Bund Gleichaltriger und Gleichgesinnter aus, folgen Georges Anhänger ihm nun immer mehr wie Jünger. Um überhaupt in den exklusiven Kreis zu gelangen, müssen bestimmte Auswahlkriterien erfüllt sein: George legt Wert auf Jugendlichkeit, Schönheit, ästhetischen Anspruch, Klangfarbe der Stimme, Ausdrucksweise und Gang, sowie Charakter und dichterische Produktion. Auffällig ist der große Anteil von Personen mit akademischer Ausbildung oder überdurchschnittlicher dichterischer Begabung und Intelligenz, da Georges Lyrik eine hohe ästhetische Kompetenz erfordert.<sup>259</sup> Er möchte Einfluss nehmen können auf Leben und Kunst seiner Jünglinge, möchte den „jungen noch biegbaren stämmen“ seine „sorge“ zuwenden und sie nach seinem Vorbild erziehen. So präsentiert er sich ihnen gegenüber als Führer, „Meister“, als Retter in einer als verworren empfundenen Zeit, die neue Maßstäbe und Regeln benötigt.

Georges ‚Lehre‘ ist dabei keineswegs nur auf künstlerische Innovation gerichtet, seine Erziehung erstreckt sich auf alle Aspekte von Individuation, was bedeutet, dass mit der Massengesellschaft auch deren Geschmack abgelehnt wird. Der Geist Nietzsches, der großen Einfluss auf die kulturkritischen Ansätze des Kreises nimmt, wird in diesem Zusammenhang als diametraler Gegensatz zu jener nur „blöd“ vegetierenden „menge“ gesehen, die „erst verendet“ sein muss, ehe ein Neuanfang gemacht werden kann.<sup>260</sup> George plädiert für die vorbildlichen Tugenden einer asketischen Tradition, in der Disziplin und Selbstdisziplin eine entscheidende Rolle spielen. Interessant ist, dass Georges Ethik in weiten Teilen durchaus mit den Disziplinierungsgeboten moderner, bürgerlicher Gesellschaften übereinstimmt: So wird auch hier Wert auf Pünktlichkeit, Ordnung, Ehrlichkeit und Treue gelegt. Um die Stabilität des Kreises zu gewähren, werden solche Verhaltensmuster eingeübt. Dies geschieht vor allem durch Rituale, die Breuer, auf Van Genneps Ritualforschung rekurrierend, als Angliederungsriten bezeichnet.<sup>261</sup> Elementar ist dabei etwa das Namensgebungsritual, um die Bindung des getauften Namens an seine Herkunftsgruppe abzuschwächen und ihn in die neue Gruppe zu integrieren.

---

<sup>258</sup> Vgl. Kluncker (1974), S. 35.

<sup>259</sup> Vgl. Breuer (1995), S. 45 f.

<sup>260</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 162 f.

<sup>261</sup> Vgl. Breuer (1995), S. 52 ff.



Neben gemeinsamem Essen und Lesen, teils in antiken Gewändern, legt man Wert auf bestimmte Regeln der Etikette, bisweilen findet ein Gabentausch statt.<sup>262</sup> Die hierarchische Struktur mit George als dem die „Regeln“ verkörpernden, „norm“ setzenden Zentrum der Macht ist selbstverständliche Prämisse dieses Prozesses.<sup>263</sup> Der „Meister“ bietet seinen „Jüngern“ eine Lebenstotalität an, in der jede individuelle Handlung, ob in Beruf, Alltag oder Kreis, sinnvoll integriert werden kann. Voraussetzung für die gemeinsame Gestaltung eines authentischen Lebens ist die Anerkennung von Herrschaft, die sich George durch die „außeralltägliche“ Charismatik und Allwissenheit seiner Person sichert. Um die eigenen Lebenskrisen und Defiziterfahrungen neutralisieren zu können, erwarten seine Anhänger geradezu die Anwendung jener autoritären Interaktionsformen, derer sich George bedient.<sup>264</sup> Es wird also deutlich, dass vor allem die Beziehung zwischen dem je einzelnen Jünger und dem Meister und nicht eine wie immer geartete Beziehung der Jünger untereinander, gemeinschaftskonstituierend wirkt. Besondere Beziehungen dieser Art pflegt der Meister etwa zu Hugo von Hofmannsthal, der sich jedoch früh gegen die persönliche Vereinnahmung durch ihn und den Kreis wehrt und zu Friedrich Gundolf, dessen Heirat mit der promovierten Nationalökonomin Elisabeth Gundolf im Jahre 1926 eine tiefe Krise mit dem eifersüchtigen „Meister“ auslöst. Das für George folgenschwerste Ereignis ist jedoch der tragische Tod des sechzehnjährigen Jünglings Maximilian Kronberger<sup>265</sup> 1904 in München, da er seinem gesamten Werk eine neue Richtung gibt. Bereits kurz nach seinem Tod beginnt er mit den Vorarbeiten für einen Maximilian gewidmeten Gedenkband, der schon im April 1904 vorliegt. Unter dem Namen „Maximin“ stilisiert George ihn von nun an zu einer menschengewordenen Gottheit. So auch im 1907 erscheinenden *Siebenten Ring*, einer lyrischen Repräsentation des Maximin-Mythos, die selbst bei Anhängern Georges für Irritationen sorgt, da er als blasphemischer Versuch einer Religionsstiftung angesehen wird.<sup>266</sup>

Wolfgang Braungart hat jedoch darauf hingewiesen, dass der Kult um Maximin als Versuch einer Zentrumsbegründung innerhalb der ästhetischen Rituale des Kreises angesehen werden müsse, da Maximin für eine innerweltliche „Erlösung“ einstehe, die durch die Jugend erfolge.

---

<sup>262</sup> Vgl. Breuer (1995), S. 45.

<sup>263</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 165.

<sup>264</sup> Vgl. ebd., S. 170.

<sup>265</sup> George hatte den damals Vierzehnjährigen in München auf der Straße getroffen, sich bald mit ihm angefreundet und ihn mit zu Veranstaltungen der Schwabinger Bohème genommen. Vgl. Faber, Richard (1994): Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters“. Hrsg. v. Helmut Kreuzer und Karl Riha. Frankfurt a.M.: Peter Lang. S. 139 f.

<sup>266</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 276.

So zeige sich in Maximin die sinnlich-leibliche Präsenz des Göttlichen in einer entzauberten Welt, was ihn nicht nur vom Akzidentiellen reinige, sondern ihm auch die Funktion für die Selbstinterpretation des Kreises zuweise.<sup>267</sup> Nur auf diese Weise kann Georges Mittlerposition als „Priester“ entstehen, die Hierarchie, Herrschaft und Esoterik legitimiert.<sup>268</sup> Laut Braungart indizieren die christologischen Formeln von „Gefolgschaft“ und „Jüngertum“ allerdings nicht die Wiederkehr des Katholizismus als Religion, sie sind vielmehr als Metaphern für ordnungs- und strukturbildende Prozesse zu verstehen.<sup>269</sup>

Im Unterschied zu der recht lose gefügten *Blätter*-Gruppe, die sich als ein nach außen offener, wertrational bestimmter Gesinnungsverein offenbarte, ist der George-Kreis also ein rein charismatischer Verband, eine Art emotionale Vergemeinschaftung, die nicht nach sachlichen oder fachlichen, sondern nach charismatischen Qualitäten auserkoren ist und sich in der vertrauensvollen Hingabe der „Jünger“ manifestiert.<sup>270</sup> Von der achten Folge der *Blätter* an handelt es sich um einen Kreis von „Meister“ und „Jüngern“, der sich von der früheren Gruppierung durch die größere Intensität unterscheidet. Der eigentümliche Charakter seiner Lebenssubstanz lässt jedoch Personen wie Hofmannsthal, Klages, Vollmoeller oder Derleth keinen Raum mehr, was dazu führt, dass letztlich nur Gundolf und Wolfskehl durch ihre enge Bindung an die Person Georges der Übergang gelingt. Seine theoretische Grundlegung findet das neue Selbstverständnis des Kreises in zwei Beiträgen der achten Folge. Dabei handelt es sich zum einen um *Gundolfs Gefolgschaft und Jüngertum* und einen Auszug aus Wolters Buch *Herrschaft und Dienst*. Während die frühen Hefte einen literarischen Avantgardismus propagierten, steht nun die neue Gemeinschaftsform des Kreises im Zentrum.<sup>271</sup>

Mit dem stetigen Ausbau der Organisation teilt sich die Gemeinschaft in den folgenden Jahren in weitere Kreise auf, welche die innere Struktur des ursprünglichen George-Kreises nachbilden. Obwohl der Begriff *George-Kreis* ein einheitliches, feststehendes Gruppengebilde suggeriert, handelt es sich in den letzten Jahren also um mehrere Gemeinschaften, die entweder in Nebenkreisen auslaufen oder zeitlich hintereinander um George gezogen werden, also keineswegs geschlossen sind.<sup>272</sup>

---

<sup>267</sup> Vgl. Braungart, Wolfgang (1996): *Ritual und Literatur*. Tübingen: Niemeyer. S. 31.

<sup>268</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 277.

<sup>269</sup> Braungart, Wolfgang (1993): *Gundolfs George*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 43. S. 417-442, hier S. 426.

<sup>270</sup> Vgl. Breuer (1995), S. 78

<sup>271</sup> Vgl. Kluncker (1974), S. 43.

<sup>272</sup> Vgl. Baumann (2000), S. 65.

Der Zerfall des Kreises nach Georges Tod im Jahr 1933 ist ein langsamer Prozess: Da George sehr starke fiktive Wirklichkeiten erzeugt hatte, die nur langsam zerfielen, klammern sich einige Jünger noch lange an dessen Bruchstücken fest. Der Meister hinterlässt ihnen zwar rituelle Praktiken und vererbt ihnen Schriften, Stilelemente und einen Gedächtniskult, der nun auf ihn angewendet werden kann, jedoch lässt er keine verbindliche Regel des Verhaltens zurück, sondern mehrere, was zu gefährlichen Missverständnissen führt. So hatte George unter dem Titel eines *Geheimen Deutschlands* versucht, eine männerbündische Struktur mit klaren Hierarchien aufzubauen, eine geistig-ästhetische Elite, die sich von der Realität absetzen sollte. Dabei ging es ihm offenbar um eine mystisch fundierte, antimoderne Gesellschaft. Nach 1945 wurde dies sowohl als Widerstandsmodell gegen den Nationalsozialismus interpretiert, konnte aber auch wegen seiner Naturmystik, seiner Ablehnung der Zivilisation und seines elitären Denkens im Kontext der konservativen Revolution verstanden werden, was Kurt Hildebrandt beispielsweise dazu veranlasste, Schriften über Rassenhygiene zu verfassen und sich schließlich dem NS-Regime anzuschließen.<sup>273</sup>

Betrachtet man den langlebigen und vielgliedrigen Freundeskreis vor dem Hintergrund der als Verfall diagnostizierten Segmentierungstendenzen seiner Zeit, so kann der George-Kreis als eine literarische Gruppierung gelten, die gegen die Erfahrung historischer Diskontinuität die Kreation einer exklusiven Lebensform und den Versuch einer wertstiftenden Reintegration sich gegenseitig isolierender Elemente aus Wissenschaft, Kunst und Politik im Medium der Erziehung zu und in der Gemeinschaft setzt.<sup>274</sup>

Sein Wirkungsfeld hat keinen festen, einheitlichen Ort, und doch hat München für die Ausprägung des Kreises eine besondere Bedeutung, da George hier Maximilian Kronberger kennenlernt, den er zu einigen Veranstaltungen der Schwabinger Bohème mitnimmt. Überhaupt liegen hier wichtige Überschneidungen vor: George ist durch seine zeitweise Verbindung mit den *Kosmikern* Teil der Schwabinger Bohème, er beteiligt sich an einigen Masken- und Faschingsfesten, doch spätestens nach seinem Bruch mit den Kosmikern im Jahr 1904 konzentriert sich sein Kreis auf die eigene Ausprägung.

---

<sup>273</sup> Vgl. Raulff, Ulrich (2010): Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben. 2. Aufl. München: Verlag C.H. Beck. S. 15 ff.

<sup>274</sup> Vgl. Kolk (1998), S. 216.

#### IV. Die Schwabinger Bohème

*Ich habe große Künstler gekannt – in München und anderswo –, die in ihren Werken die radikalsten Konventionsverächter waren und in ihrem persönlichen Gebaren alles eher als Schwabinger Typen, und umgekehrt sah ich in Schwabinger Ateliers Bilder und Skulpturen, die sich mit pedantischer Sorgfalt an die akademische Konvention hielten, deren Schöpfer aber in Erscheinung und Lebensführung allen westeuropäischen Gepflogenheiten eine wahrhaft nihilistische Verhöhnung entgegenstellten. Das sind die Gestalten, die den Stadtteil Schwabing zum Kulturbegriff Schwabing machten – Maler, Bildhauer, Dichter, Modelle, Nichtstuer, Philosophen, Religionsstifter, Umstürzler, Erneuerer, Sexualethiker, Psychoanalytiker, Musiker, Architekten, Kunstgewerblerinnen, entlaufene höhere Töchter, ewige Studenten, Fleißige und Faule, Lebengierige und Lebensmüde, Wildgelockte und adrett Gescheitelte –, die bei der denkbar größten Verschiedenheit voneinander (einer individuellen Verschiedenheit, die dem Juste-milieu ganz unbekannt ist) nur verbunden waren durch ihre gleich himmelferne Entfernung von eben diesem Juste-milieu, vereint waren in einer unsichtbaren Loge des Widerstandes gegen die Autorität der herkömmlichen Sitten und des Willens, ihr individuelles Gehaben nicht unter die Norm zu beugen.<sup>275</sup>*

Diese Textpassage aus Erich Mühsams *unpolitischen Erinnerungen* gibt einen lebhaften Eindruck von der kulturellen Gemengelage München-Schwabings zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Schwabinger Bohème gehört in dieser Zeit zu den intellektuellen Subkulturen „mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen“<sup>276</sup>, die sich in Deutschland am stärksten ausprägen können.

Nach dem Vorbild des Pariser Künstlerviertels Montmartre entsteht auch die Schwabinger Bohème in direktem Kontakt und Kontrast zu den bürgerlichen Bedingungen und dem Juste Milieu, von denen sie sich abzusetzen versucht. Wie Mühsams Ausführungen offenbaren, zeichnen sich die Münchener Künstlerkreise – tatsächlich handelt es sich bei der Schwabinger Bohème nicht um *eine* konkrete Gemeinschaft, sondern um mehrere, locker gefügte und teils miteinander verbundene Zirkel mit unterschiedlichen Zielen und Ausrichtungen<sup>277</sup> – vor allem durch ihren „Widerstand gegen die Autorität der herkömmlichen Sitten und des Willens“ aus: Mittelmaß und Anpassung an traditionelle Werte und Normen sind verpönt, angestrebt wird das maßlose Ausleben der eigenen Individualität.

Begonnen hatte die Schwabinger Bohème als eine Künstlerbohème. Durch die Gründung der Kunstakademie im Jahr 1885 hatte sich die bayrische Landeshauptstadt zu einer Kunststadt

---

<sup>275</sup> Mühsam, Erich (2000): Schwabing. In: Unpolitische Erinnerungen, S. 89.

<sup>276</sup> Kreuzer (1968), S. V.

<sup>277</sup> Bernhard Weck betont, die *eine* homogene Schwabinger Bohème habe nicht existiert. Vielmehr zeige sich dem distanzierten Beobachter „eine Vielfalt von Personen, Kreisen, Grüppchen, von Ästheten-, Esoteriker- und Revoluzzerzirkeln, die verbündet und verschwistert, verfeindet oder Welten voneinander entfernt im modernen München lebten.“ Vgl. Weck, Bernhard (2006): „Wir richten scharf und herzlich.“ Die literarische Bohème in München (1890-1914) und ihr Verhältnis zu Gesellschaft, Staat und Justiz. In: Lilian, Michael (Hg.): Jenseits von Bologna – Jurisprudencia literarisch. Von Woyzeck bis Weimar, von Hoffmann bis Luhmann. Berlin: BWV. S. 23.

entwickelt, in der bedeutende Maler wie Franz von Lenbach, Franz von Stuck und später auch Corinth, Klee oder Kandinsky lebten und wirkten. Außerhalb des großbürgerlichen Münchener Zentrums findet man günstige Wohnungen bei Kleinbürgern und Bauern, man trifft sich in Künstlerkneipen und Cafés wie dem *Café Luitpold*, dem *Café Stefanie* oder im *Simplicissimus*, führt ein sorgloses Leben und genießt die Freiheiten, die sich hier – wie nirgendwo sonst – bieten.<sup>278</sup> Schnell etabliert sich ein Ort der „Unbekümmertheit“, der seinem Ruf vorseilt. So erinnert sich Mühsam:

*Dies mag das eigentliche Charakteristikum des Begriffs Schwabing sein, die Unbekümmertheit um das Urteil anderer Leute. Jeder Mensch ist sein Eigener; aber wer es zeigt, heißt anderswo Sonderling. Schwabing war eine Massensiedlung von Sonderlingen, und darin liegt seine pädagogische Bedeutung. [...] Ja, ganz München gewöhnte sich an das Ungewöhnliche, lernte Toleranz und gönnte der Seltsamkeit ihr Lebensrecht. [...] Kennzeichen war nur, dass jeder seine Aufmachung selbst bestimmte, einer von Eitelkeit, ein anderer von Bequemlichkeit, der dritte von Stilgefühl und mancher auch von seinem Schneider beraten.<sup>279</sup>*

Als konkreter Beginn der literarischen Bohème kann die Gründung des Verlags Albert Langen im Jahr 1893 in Paris und dessen Übersiedlung nach München im Jahr 1894 gelten. Mit dem Verlag und seiner satirischen Zeitschrift *Simplicissimus*, die ab 1896 herausgegeben wird, gelangen Ende des 19. Jahrhunderts auch zahlreiche Vertreter des Literaturbetriebs in den Münchener Stadtteil.<sup>280</sup>

Schriftsteller wie Frank Wedekind, Franziska zu Reventlow, Thomas Mann, Frieda von Richthofen, Erich Mühsam, Stefan George und Karl Wolfskehl leben nun hier. Anarchismus, ungezügelter Lebenspathos, erotische Rebellion und eine die Vaterautoritäten in Frage stellende Beschäftigung mit matriarchalischen Kulturen kennzeichnen nicht nur ihre Texte,<sup>281</sup> sondern auch ihre Lebensformen: Die in den Schriften proklamierte Haltung wird beispielhaft vorgelebt, ja, die „Regellosigkeit der Konvention im Verkehr dieser Menschen“ scheint viel eher im individuellen Leben der Künstler, als „in deren künstlerischen Produktionen“ ihren Ausdruck zu finden.<sup>282</sup> Bisweilen kommt es sogar dazu, dass die literarische Bohème zum Objekt staatlicher Eingriffe wird. Bei den strafwürdigen Verbrechen handelt es sich um aufmüpfige Angriffe auf Tabuzonen wie Unzüchtigkeit, Majestätsbeleidigung oder Religionsverspottung. Im Kampf gegen die Unsittlichkeit dient die althergebrachte Zensur, was vor allem

---

<sup>278</sup> Vgl. Heißerer, Dirk (2008): Wo Geister wandern. Literarische Spaziergänge durch Schwabing. München: C. H. Beck. S. 12.

<sup>279</sup> Mühsam (2000), S. 90 f.

<sup>280</sup> Vgl. Heißerer (2008), S. 13.

<sup>281</sup> Vgl. Kanz (2001), S. 365.

<sup>282</sup> Vgl. Mühsam (2000), S. 89.

für Theaterstücke gilt.<sup>283</sup> Im Vergleich mit Berlin oder anderen Großstädten kann München-Schwabing jedoch als einer der liberalsten Orte Deutschlands angesehen werden.

Berühmt-berüchtigt ist der Kreis um Franziska Gräfin zu Reventlow, die „Schwabinger Gräfin“, die sich 1897, nach der Scheidung von ihrem ersten Mann, bei dem Münchener Albert Langen Verlag nach Arbeit erkundigt und Übersetzungen aus dem Französischen beginnt. Die eigenwillige, junge Frau hatte schon früh mit ihrer adeligen Familie gebrochen und war durch ihre Mitgliedschaft im Lübecker *Ibsen-Club* mit moderner gesellschaftskritischer Literatur und den Schriften Nietzsches in Berührung gekommen. In Ibsens Dramen erkannte sie ihre eigene Situation wieder, hier fand sie die Bestätigung in ihrer Auflehnung gegen Elternhaus und Gesellschaft:

*Es kam mir vor als ob jedes Wort für mich geschrieben wäre, ich wusste mit einmal, daß es keine unmöglichen Hirngespinnste waren, mit denen ich kämpfte, - wenn sich alles in mir sträubte gegen das Leben, das man mir aufzwingen will. Früher empfand ich es immer als eine Art Unrecht gegen meine Eltern, mich so dagegen aufzulehnen und heimlich Sachen zu tun, aber nun ging es mir plötzlich auf, daß jeder ein unveräußerliches Recht an sein Ich und sein eigenes Leben hat.*<sup>284</sup>

In Schwabing kann Franziska, genannt Fanny, zu Reventlow ihre hart erkämpfte Freiheit endlich ausleben. Schon 1899 – in völliger Distanz zu den Emanzipationsbestrebungen ihrer Zeit – fordert sie in dem Aufsatz *Viragines oder Hetären?* eine Frauenbewegung, „die das Weib als Geschlechtswesen befreit, es fordern lehrt, was es zu fordern berechtigt ist, volle geschlechtliche Freiheit, das ist, freie Verfügung über seinen Körper, die uns das Hetärentum wiederbringt“.<sup>285</sup> Das „Hetärentum“<sup>286</sup> in ihrem Sinne bedeutet „Mut zur freien Liebe“<sup>287</sup> und impliziert einen freizügigeren Umgang der Geschlechter miteinander. Dass sie bereit und willens ist ihren eigenen Forderungen nachzukommen, beweist ihre Biographie: Während die literarischen Imaginationen des *Fin de siècle* die Konfigurationen gefährlicher Liebschaften

---

<sup>283</sup> Weck (2006), S. 435.

<sup>284</sup> Reventlow, Franziska zu (1925): Gesammelte Werke in einem Bande. Hrsg. u. eingel. v. Else Reventlow. München: Albert Langen. S. 558.

<sup>285</sup> Reventlow, Franziska zu (2004): *Viragines oder Hetären?* In: Dies.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 5 (Gedichte, Skizzen, Novellen, Aufsätze, Kritisches, Schwabinger Beobachter, Übersetzung). Mit einem Nachwort hrsg. v. Baal Müller. Oldenburg: Igel Verlag Literatur. S. 218.

<sup>286</sup> An anderer Stelle hat Fanny zu Reventlow ihre Definition des Hetärentums formuliert: „Die Hetären des Altertums waren freie, hochgebildete und geachtete Frauen, denen es niemand übelnahm, wenn sie ihre Liebe und ihren Körper verschenkten, an wen sie wollten und so oft sie wollten und die gleichzeitig am geistigen Leben der Männer mit teilnahmen.“ In: Reventlow, F. Gräfin zu (1980): *Autobiographisches*. Hrsg. v. Else Reventlow. Mit einem Nachwort von W. Rasch. München: Albert Langen. S. 479.

<sup>287</sup> Ebd., S. 219.

und verhängnisvoller Affären längst zur Figur der *femme fatale* verdichtet haben, verleiht die „Schwabinger Gräfin“ dieser Gestalt authentifizierbare Züge.<sup>288</sup>

Jedoch ist Reventlows Emanzipation erotischer Natur und nicht so sehr im Sinne der bürgerlichen Frauenbewegung der Zeit zu verstehen.<sup>289</sup> Promiskuität erscheint ihr als Prämisse eines gesteigerten Lebensgefühls. Ihr 1903 erschienener, stark autobiographisch gefärbter Roman *Ellen Olerstjerne* lässt keinen Zweifel daran, dass für dieses zügellose Leben der Freude weniger eine programmatische Lebensanschauung als ein libertines Naturell verantwortlich ist, dem sich die Protagonistin – und so auch Reventlow selbst – begeistert überlässt.<sup>290</sup> Auch nach der Geburt ihres Sohnes Rolf, dessen Vater sie zeitlebens verschweigt, kann von einer Rückbesinnung auf ein monogames Dasein nicht die Rede sein.<sup>291</sup> Ihr Leben wechselt zwischen extremen Krankheitsdepressionen und exzessivem Lebensrausch, doch von Beginn an beobachtet Fanny zu Reventlow ihr Dasein in Tagebüchern und Briefen und kann ihre Selbstkritik und Lebenslust trotz erheblicher Hindernisse zur Gestaltung eines Lebens einsetzen, das beinahe ungefiltert in ihre Schriften und Bücher eingeht.<sup>292</sup>

Abgesehen von ihren Bestrebungen hinsichtlich einer neuen Sexualmoral vertritt die „Schwabinger Gräfin“ eine durchweg antipreußische Haltung: Sie verachtet das Militär, die Bürokratie, die Aristokratie und den geld- und fortschrittsgläubigen Gründergeist. Ihren Sohn Rolf hält sie bewusst aus den wilhelminischen Schulen heraus und lässt ihn – entgegen allen preußischen Vorstellungen von Zucht und Ordnung – in einer Atmosphäre zwangloser Natürlichkeit aufwachsen. Sie befürwortet eine koedukative Erziehung, die sich jedoch erst in den 1960er und 70er Jahren durchsetzen wird.<sup>293</sup>

Ihre unorthodoxe Lebensweise schlägt sich freilich auch in ihrer Wohnsituation nieder: Sie lebt in einer Wohngemeinschaft mit Franz Hessel und Graf Bogdan von Suchocki, wo sich der um sie formierte Kreis, zu dem auch Paul Stern, Oskar A. H. Schmitz und Roderich Huch gehören, regelmäßig trifft. Die Lebensform im Eckhaus an der Kaulbachstraße bricht mit bestehenden Konventionen: Immerhin wohnt hier eine unverheiratete Frau mit Kind und zwei

---

<sup>288</sup> Vgl. Siegel, Eva-Maria (2004): *High Fidelity – Konfigurationen der Treue um 1900*. München: Wilhelm Fink. S. 105.

<sup>289</sup> Vgl. Faber, Richard (1993): *Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur*. Köln: Böhlau. S. 35.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., S. 87

<sup>291</sup> Ludwig Klages mythische Sicht auf die alleinerziehende Mutter verleitet ihn zu der Bezeichnung „heidnsche Heilige“, da sie ihren Sohn von Anfang an unchristlich erzieht und 1905 endgültig aus der Kirche austritt. Vgl. Heißerer (2008), S. 163.

<sup>292</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>293</sup> Vgl. Faber (1993), S. 32 ff.

Männern. Überdies wird die Wohnung zum Treffpunkt eines Kreises, der sich gerade durch seine prinzipielle Offenheit auszeichnet und sich damit von anderen Lebensformen dieser Zeit unterscheidet.<sup>294</sup> Es handelt sich eben nicht – wie etwa beim George-Kreis oder der Neuen Gemeinschaft – um eine exklusive Vereinigung, sondern um eine lockere Gruppierung, die aufgeschlossen für neue Menschen und Anregungen ist und wortwörtlich in den Tag hinein lebt.

In Schwabing kommt der Reventlowkreis in Kontakt mit Ludwig Klages, Alfred Schuler, Karl Wolfskehl, Albert Verwey und Stefan George – dem *Kosmiker*-Kreis<sup>295</sup>, einer parareligiösen Intellektuellengruppe, die an einer Revitalisierung antiker (nicht-christlicher und nicht-jüdischer) Religionen interessiert ist und in Wolfskehls Wohnung kosmische Feiern und antike Feste anlässlich des Münchener Faschings veranstaltet.

Am 22. Februar 1903<sup>296</sup> lädt der Kreis zu einem antiken Maskenzug in Wolfskehls Wohnung ein. Neben Maximilian Kronberger, George, Schuler, Henry von Heiseler und Wolfskehl treten auch Reventlow, Schmitz und Franz Hessel hier auf. Fanny zu Reventlow steht den kosmischen Anteilen dieser Feierlichkeiten jedoch eher gelangweilt, wenn nicht sogar kritisch gegenüber: In dem gleichzeitigen Auftreten von kosmisch-mythologischer Maskenfeier, die durch George und die Kosmiker repräsentiert werden, und neuzeitlicher Faschingsbegeisterung, welche die Eckhausbewohner verbreiten, sieht sie zwei kontrastierende Festalternativen. Sie zieht das „willkürliche“ und impulsive Festtreiben vor, während sie die im Kontext der Maskenfeiern abgehaltenen Riten ablehnt. Interessanterweise sind es also eher die distanzierteren Mitglieder des Umkreises und nicht die Kosmiker selbst, die das Zeremoniell mit „dionysischem“ Lebensgefühl erfüllen und sich der entrückenden Berausung der Sinne hingeben.<sup>297</sup>

Ausgehend von diesem Erlebnis lässt Fanny zu Reventlow in ihrem Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil*, der genau zehn Jahre später erscheint, die Atmosphäre eines Ortes entstehen, an dem Geister, Gespenster und spiritueller Wahn möglich werden konnten und dem sie den Namen „Wahnmoching“ zuweist:

---

<sup>294</sup> Vgl. ebd., S. 122.

<sup>295</sup> Da die Kosmiker, vor allem Alfred Schuler, ideologisch agieren und angedeutete Feindbilder mit einer rassistischen Substanztheorie liefern, bricht George 1904 den Kontakt zu ihnen ab. Wie Wolfskehl festhält, hatte George bereits 1901 mögliche Folgen dieser antisemitischen Theorie erkannt. Vgl. Heißerer (2008), S. 134.

<sup>296</sup> Des Weiteren sind folgende Maskenfeste überliefert: Das Faschingsfest „heidnische Orgie“ im Winter 1902, das Maskenfest vom 14. Februar 1904 mit einem „Dichterszug“, in dem George als Dante und Wolfskehl als Homer erscheinen und der „Maskenzug 1904“ vom 24. März 1904. Vgl. Faber (1994), S. 166.

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 171.



*Wahnmoching im bildlichen Sinne geht weit über den Rahmen eines Stadtteils hinaus. Wahnmoching ist eine geistige Bewegung, ein Niveau, eine Richtung, ein Protest, ein neuer Kult oder vielmehr der Versuch, aus uralten Kulturen wieder neue religiöse Möglichkeiten zu gewinnen – Wahnmoching ist noch vieles, vieles andere, aber das werden Sie erst allmählich begreifen lernen.*<sup>298</sup>

Eine Bestätigung für die Authentizität des Romans, in dem es um die Kosmiker und dionysische Feste geht, und seinen Wert als konkretes Zeitzeugnis wird von Karl Wolfskehl ausgesprochen, der ihn als „beste Quelle, fast bis ans Tatsächliche heran [...] für Stimmung und Luft der Epoche“ würdigte.<sup>299</sup> So kann er ohne Zweifel als Schlüsselroman der Schwabinger Bohème angesehen werden.

Mit dem Ersten Weltkrieg findet das künstlerische Schwabing einen jähen Abbruch. 1918 endet bei der Beerdigung Frank Wedekinds auf dem Münchener Waldfriedhof und nur wenige Monate später bei der Beerdigung Fanny zu Reventlows in Ascona mit zwei herausragenden Persönlichkeiten der Schwabinger Bohème zugleich eine Epoche. Spätestens beim Machtantritt der Nationalsozialisten bricht das künstlerische Schwabing vollends zusammen. In Erinnerung bleibt es den Beteiligten noch lange. Nahezu alle Literaten haben – entweder in autobiografischer oder in fiktionaler Form – Erinnerungsliteratur an Schwabing hinterlassen, was es heutigen Forschern erleichtert, Klima und Wirkung des Phänomens Schwabing zu rekonstruieren. Stellvertretend für zahlreiche Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle der Schwabinger Bohème sei abschließend noch einmal Erich Mühsam zitiert:

*Swabing! Ich denke an zahllose Stunden der Vergnügtheit, der Besinnung und des künstlerischen Genusses. Ich denke an Faschingsnächte von maßloser Ausgelassenheit und an Menschen von seltsamem Gehaben, aber genialer Beweglichkeit des Geistes, so an den Psychiater Dr. Otto Gross [...] Ich denke an die trefflichen Schwabinger Mädchen, die Leben und Liebe vorurteilsfrei und unbefangen zu nehmen und zu geben verstanden. Ich denke an die freie seelische Luft, die Schwabing durchwehte und den Stadtteil zu einem kulturellen Begriff machte. Das ist alles vorbei. Gewisse Ereignisse veranlassten den Münchener Hofbräubürger, Anstoß zu nehmen an den freien Schwabinger Sitten, und er ging ans Ausräumen. Das geschah gründlich; selbst Rainer Maria Rilke wurde ausgewiesen. Jetzt beschäftigt man sich in München mit der Frage, warum das geistige Leben der Stadt anscheinend darniederliege.*<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Reventlow, Franziska zu (2004): Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil. Mit einem Nachwort hrsg. v. Andreas Thomasberger. In: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Oldenburg: Igel Verlag Literatur. S. 25 f.

<sup>299</sup> Zitiert nach Heißerer (2008), S. 157.

<sup>300</sup> Mühsam (2000), S. 95.

### 2.4.3. Die Entstehung von Künstlerkolonien

*Die Landschaftler<sup>301</sup> beginnen in die Einsamkeit zu ziehen, man begegnet ihnen nicht mehr so oft in fernen Landen, man sieht sie sich aus dem Dunst der Städte flüchten. Sie wollen nicht als Reisende Sehenswürdigkeiten zustreben, sondern man findet sie in kleinem Kreis auf engem Ort beisammen, wo einer dem anderen in die Tiefe der Natur sehen lehrt. Solche Gruppen, die hinausziehen aus der Stadt, um im Dorfe wieder der Natur nahe zu kommen, sind das Bezeichnende für die Landschaft unseres ganzen Jahrhunderts.<sup>302</sup>*

Der künstlerische Rückzug aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist ein gesamteuropäisches Phänomen, das nicht erst bei den Literaten der Jahrhundertwende zu beobachten ist. Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ziehen sich bildende Künstler in die ländliche Provinz zurück, um den als negativ erlebten Lebensumständen eine neue Seelenhaftigkeit entgegenzusetzen und der Realität der anonymen Städte und der industrialisierten Gesellschaft zu entfliehen. Ort der Zuflucht ist die Natur. Aus dem Empfinden für die subjektiv erlebte Stimmung von Landschaft und als Ausdruck von Gemütszuständen entwickelt sich hier eine ausgeprägte anti-akademische Malerei, die die Landschaft durch die Betonung des seelischen Verhältnisses zur Natur lyrisiert. Landschaftsmalerei gerät auf diese Weise zum Spiegel, zur Sprache und zum Abbild einer visionären seelischen Spannung und avanciert damit von einer untergeordneten Gattung im Genrekanon zu einer adäquaten Darstellungsform des modernen, sich als autonom begreifenden Künstlers.<sup>303</sup>

Jean-Jacques Rousseaus Ruf „Zurück zur Natur!“ leitet die Künstler in diesem Vorhaben. Er ist für sie gleichbedeutend mit dem Glauben an Unabhängigkeit und Freiheit und der Forderung nach bindungslosem Individualismus, der Voraussetzung aller Kunst ist.<sup>304</sup> Diese Freiheit können die Maler in den überfüllten Kunstakademien, die noch immer an den Verhältnissen und Zielen ihrer Gründungszeit orientiert sind, jedoch nicht finden. Diejenigen Künstler, die ihre Unabhängigkeit wahren wollen, nehmen das Risiko auf, jenseits der Jagd nach messbaren Erfolgen in den Künstlerkolonien der Verwirklichung ihrer Ideale von Kunst und Leben nachzugehen.

---

<sup>301</sup> Umgangssprachlicher Ausdruck für „Landschaftsmaler“.

<sup>302</sup> Gurlitt, Cornelius (1900): Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin: Bondi. S. 590.

<sup>303</sup> Vgl. Wagner, Annette (2001): Natur als Resonanzraum der Seele. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 2, S. 165-184, hier S. 165. Vgl. auch Hamann, Matthias (2001): Im Bannkreis des Waldes. Künstlerkolonien um Fontainebleau. In: Großmann, G. Ulrich (Hg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums (15. November 2001 bis 17. Februar 2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums. S. 25-41, hier S. 26. Siehe dazu auch Großkinsky, Manfred (2001): Landschaftsmalerei um 1900. Vergeistigtes und ästhetisches Naturverhältnis und die Entstehung von Abstraktion. In: Buchholz u.a. (Hg.), Bd. 2, S. 257-298, hier S. 257.

<sup>304</sup> Vgl. Wietek, Gerhard (1976): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte. München: Verlag Karl Thiemig. S. 7.

Vorbild ist die Malerkolonie Barbizon<sup>305</sup>, eine Gruppe französischer Landschaftsmaler um Jean-François Millet, Jean-Baptiste Camille Corot und Théodore Rousseau, die sich um 1830 in dem kleinen Dorf am Wald von Fontainebleau niederlassen, um dort, ganz nach ihren eigenen subjektiven Vorstellungen, dem wechselvollen Erscheinungsbild der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten auf die Spur zu kommen.<sup>306</sup> Fontainebleau bietet den Realisten einen Gegenentwurf zu Großstadt und oberflächlichem Gesellschaftsleben: Verinnerlichung, Erfahrung der bäuerlichen Welt, Mythenbildung und Sensibilisierung für die umgebende Natur beschreiben den Prozess, der die Künstler zu neuen Ausdrucksformen kommen lässt. Die Anschauung der Natur ereignet sich nicht länger unter vorgefassten Prämissen, nun wird der zufällig gewählte, stimmungsvolle Ausschnitt Form und Inhalt des Bildes.<sup>307</sup>

Die „Schule von Barbizon“<sup>308</sup> begründet damit eine neue Richtung der Landschaftsmalerei, die nicht auf Ideallandschaften setzt, sondern wirklichkeitsgetreu bleibt und die Welt zeigt, wie sie tatsächlich ist: Anstelle von friedlichen Schäferszenen werden nun also schwer arbeitende Menschen bei ihren täglichen Verrichtungen gezeigt<sup>309</sup>, Bauern werden als Verkörperungen der menschlichen Ursituation dargestellt, während Landschaften in allen Stimmungen und Beleuchtungen im Wandel der Jahreszeiten erscheinen. Vor allem die Verschiedenartigkeit der Landschaft am Rande des Fontainebleau<sup>310</sup> kommt den Malern bei ihrer Motivsuche sehr entgegen, aber auch das bäuerliche Leben, die fast biblische Einfachheit der dort lebenden Landleute interessiert die Künstler.

---

<sup>305</sup> Das Straßendorf Barbizon, zur größeren Gemeinde Chailly-en-Bière gehörig, liegt etwa 60 km südöstlich von Paris am Rande des Waldes von Fontainebleau, der den französischen Königen schon seit dem Mittelalter wegen seines Wildreichtums als bevorzugtes Jagdgebiet diente. Vgl. Busch, Günter (1978): Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung. Ausstellung Kunsthalle Bremen, 6. November 1977 bis 22. Januar 1978. Kap.: Barbizon.

<sup>306</sup> Heilmann, Christoph (1996): Barbizon – Wege zur Natur. In: Ders. u.a. (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“. München: Klinkhardt & Biermann. S. 9-17, hier S. 9.

<sup>307</sup> Vgl. Hamann (2001), S. 27.

<sup>308</sup> Seit dem 1890 erschienenen Buch *The Barbizon School of Painting* von David C. Thomson ist der Name „Schule von Barbizon“ als Begriff in die Kunstgeschichte eingegangen, was insofern zu Missverständnissen führte, als man bei diesen Malern nicht von einer geschlossenen Gruppe mit einheitlicher Ästhetik oder fester Schulstruktur sprechen kann. Was sie tatsächlich eint, ist vielmehr die Ablehnung der akademischen Lehre zugunsten eines unmittelbaren Zugangs zur Natur. Vgl. Heilmann (1996), S. 9.

<sup>309</sup> Als charakteristisches Beispiel mag hier Millets berühmtes Gemälde *Die Ährenleserinnen* (1857) gelten, das zur Entstehungszeit wegen seines sozialen Realismus als radikal gilt, da es keine ländliche Idylle zeigt, sondern hart arbeitende Menschen, die in der Kunst bislang nur dann dargestellt wurden, wenn sie als Statisten für ein anderes Thema gebraucht wurden. Vgl. Gombrich (1996), S. 508.

<sup>310</sup> Eichen, Buchen, Kastanien, Birken und Pinien des Waldes wechseln mit Sand- und Heideflächen, während mächtige Felsbrocken zu den lichten Hochwäldern kontrastieren. Vgl. Müllerschön, Bernd/Maier, Thomas (2002): Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus. Mit Biographien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern. Stuttgart: Edition Thombe. S. 27.

Bereits zur Gründungszeit der „Schule von Barbizon“ hatte die Suche nach neuen Ausdrucks- und Lebensformen und der Unmut gegenüber der Welt des beginnenden Frühindustrialismus eingesetzt, etwa ein halbes Jahrhundert später kann man von einer europäischen Grundstimmung sprechen. Dies führt neben anderen europäischen Ländern wie in den Niederlanden (Haag), Dänemark (Skagen) oder Schottland (Cockburnspath) auch in Deutschland zur Entstehung verschiedener Künstlerkolonien.<sup>311</sup>

Meyers Conversations-Lexikon von 1908 nennt sie „Ansiedlungen von Künstlern in abseits von großen Kunststädten gelegenen, durch eine eigenartige Landschaft bevorzugten Orten zum ruhigen Studium der Natur und zum beständigen Verkehr mit ihr“.<sup>312</sup> Die Kolonien verbindet kein künstlerisches Programm und keine übereinstimmende Lehrauffassung, auch ihre Gründungsmotivationen sind grundverschieden. Sie verstehen sich als Interessengemeinschaften, künstlerische Zweckverbände, ländliche Sezessionen von Akademien, Orte der Freundschaft und der Sommerfrische oder esoterische Zirkel – ihr äußerer Rahmen ist also ebenso verschieden wie ihre Biographien.<sup>313</sup> Dennoch sind sie maßgeblich an der Entwicklung der Landschaftsmalerei beteiligt, die im 19. Jahrhundert von der Romantik zum Impressionismus führt.<sup>314</sup>

Von den etwa zwanzig mit der Entwicklung der deutschen Malerei enger verknüpften Orten, wie etwa Darmstadt, Murnau, Hiddensee oder Grötzingen, werden Worpswede und Dachau am häufigsten mit Barbizon verglichen. Hier lassen sich die Maler von den jeweiligen landschaftlichen Besonderheiten inspirieren, malen unter freiem Himmel (Pleinairmalerei) und lassen sich für Monate, Jahre oder gar den Rest ihres Lebens in den ländlichen Großstadtvororten nieder. Trotz weit verbreiteter Stadtflucht beschränkt sich die allgemeine Naturverehrung jedoch hauptsächlich auf die Sommermonate, die sich besonders gut zur Freilichtmalerei eignen; im Winter kehrt man gern zu Komfort und Kultur zurück. Außer Barbizon wird nur Worpswede zum ständigen Wohnort seiner Künstler, für die die Wahl des Ortes Verpflichtung und feste Bindung wird.

---

<sup>311</sup> Vgl. Wietek (1976), S. 12.

<sup>312</sup> Zitiert nach Küster, Bernd (2001): „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert. In: Großmann, G. Ulrich (Hg.): Künstlerkolonien in Europa. S. 103-122, hier S. 103.

<sup>313</sup> Während Willingshausen und Dachau bereits in den 1920er Jahren Studienorte waren, wird Worpswede erst in den achtziger Jahren als Motivort entdeckt. Besonders stadtnahe Orte wie Dachau oder Kronberg avancieren rasch zu touristischen Zielen, während man an anderen, etwa abseits gelegenen Orten wie Worpswede lange in kleiner Zahl unter sich bleibt und Neankömmlinge durchweg als störend empfindet. Vgl. ebd.

<sup>314</sup> Vgl. ebd.

In ihrer Isolierung abseits der bedeutenden Kunstzentren müssen die Künstler jedoch kaum existentielle Notlagen befürchten. Wichtige Wirkungsfaktoren der Künstlerkolonien sind – neben einer Periode rasanter Fortschritte der Reproduktionstechniken – die Malschulen, die die Rolle von Anti-Akademien übernehmen und dazu beitragen, dass sich die Weiterentwicklung der Kunst in Deutschland zeitweilig von den Zentren in die Peripherie verlagert und von hier aus die Bildung der avantgardistischen Sezessionen beeinflusst.<sup>315</sup> Vor allem Malschülerinnen drängt es zum Unterricht in die Künstlerkolonien, da ihnen eine offizielle, akademische Ausbildung zu dieser Zeit noch versagt bleibt.

Viele Künstlervereinigungen haben überdies die Möglichkeit, an wichtigen Ausstellungen zu partizipieren, wodurch einzelne Künstler weltweiten Ruhm oder die Ehre einer Auszeichnung erlangen. Auf diese Weise können sich die Maler der Künstlerkolonien auch in ihrer relativ isolierten Position behaupten und zur Repräsentation einer lebendigen Kunst beitragen, ohne ihrer Freiheit und Unabhängigkeit entsagen zu müssen. Sie führen den Gedanken Barbizons also über Jahrzehnte hinweg auf deutschem Boden weiter.

„Freilich“, so vertraut der Maler Otto Modersohn im Januar 1889 seinem Tagebuch an, „sind mir für meine Ideen und Gedanken, für meine Objekte und Motive mir Rousseau, Daubigny die Liebsten. Vielmehr die Einzigen, bei denen ich etwas Ähnliches empfinde.“<sup>316</sup> Im Spätsommer des gleichen Jahres entscheidet er sich, gemeinsam mit seinen Freunden Fritz Mackensen und Hans am Ende an ihrem Studienort im Teufelsmoor zu bleiben. Immerhin sei hier noch eine „wunderbare Poesie des Landlebens“<sup>317</sup> zu finden und daraus eine Naturerkenntnis zu gewinnen, so Modersohn.

Mit der Gründung der Künstlerkolonie Worpswede liegt ein Sonderfall in der Geschichte der deutschen Künstlerorte vor: Entwicklungsgeschichtlich steht sie am Ende einer Vielzahl von Gründungen und hat nicht nur die geringste Anzahl von Mitgliedern, sondern auch die kürzeste Bewährungszeit innerhalb des zu Ende gehenden Naturalismus – und doch erreicht sie bis heute die Reputation als die beliebteste deutsche Künstlerkolonie.<sup>318</sup>

Im Folgenden soll nun also die Gründungsgeschichte der Worpsweder Künstlerkolonie dargestellt werden, um Bedingungen und Voraussetzungen des Worpsweder Kreises herauszustellen, der sich im Spätsommer des Jahres 1900 formieren wird.

---

<sup>315</sup> Vgl. Wietek (1976), S. 13.

<sup>316</sup> Zitiert nach Küster (2001), S. 116.

<sup>317</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>318</sup> Vgl. ebd.

#### 2.4.4. Die Worpsweder Künstlerkolonie

Im Herbst des Jahres 1884 fährt der 18-jährige Kunststudent Fritz Mackensen mit der Eisenbahn von Düsseldorf nach Worpswede, um dort die Familie des Kaufmanns und Ortsvorstehers Stolte zu besuchen. In Düsseldorf hatte er dessen Tochter Emilie (Mimi) kennengelernt, die dem mittellosen Kunststudenten von ihrer Heimat vorgeschwärmt und ihn schließlich eingeladen hatte, seine Ferien in dem kleinen Dorf zu verbringen.<sup>319</sup>

Kaum in Worpswede angekommen, sieht sich der junge Student überwältigt von der herben Moorlandschaft mit ihren berausenden Farben, seine Begeisterung über das besondere Licht schafft in ihm die Vorstellung, hier etwas Einzigartiges vorzufinden, eine Landschaft, die er in Bildern zu *seiner* Landschaft machen kann. Viele Jahre später erinnert sich der 80-jährige Mackensen an den Tag seiner ersten Ankunft:

*Es war ein Tag mit seidenfarbigem Blau und silbern schimmernden Schwimmböden. Als wir in die Nähe von Lilienthal kamen, wurde der Farbenszauber immer herrlicher, als der Weg dann über die Wümme führte, war das Luftgespiegel im Wasser so zauberhaft, daß ich aus dem Stauen nicht heraus kam. Ich hatte nie etwas Ähnliches gesehen. [...] Ich konnte mich ungestört den Eindrücken der Landschaft überlassen. Die Lücken zwischen den Kronen der Birken ließen den Block frei. Das dunkle Moor mit den geschichteten Torfhaufen, die blanken Wassergräben, deren Schattenspiegelungen abgrundtief schienen, die arbeitenden Menschen auf den Mooräckern, die Frauen in roten Blusen mit weißen flatternden Schleierhüten tauchten auf und dann vor mir der Weyerberg [...].<sup>320</sup>*

Am Abend dieses Tages schreibt er seiner Mutter, er werde hier sein erstes Bild malen. Auch in den Sommerferien 1886 und 1887 wird Mackensen wieder von den Stoltes nach Worpswede eingeladen. Er arbeitet intensiv und nutzt die Einsamkeit, um Land und Leute in Worpswede eingehend für seine Malerei zu erforschen. Voller Euphorie schreibt er seinem Freund und Kommilitonen Otto Modersohn:

*Wie herrlich es hier ist, lieber Otto, kann ich Dir gar nicht beschreiben ... Ich sah eine Birkenallee, wie sie nie ein Rousseau gemalt hat. Alte, wunderbar geformte Stämme, silbern aus den dunklen Silhouetten herausleuchtend; ein Wassergraben, in dem sich klar ein leuchtend rotes Dach und eine helle, durchsichtige Abendluft spiegelt, wie sie Rembrandt auf seinem Schloss auf dem Berge gemalt hat.<sup>321</sup>*

1889 nimmt Mackensen Otto Modersohn und Hans am Ende mit in das Dorf im Teufelsmoor. Sie verbringen dort gemeinsam die Sommerferien und beschließen Ende August, über den Winter in Worpswede zu bleiben.

---

<sup>319</sup> Vgl. Hansmann, Doris (2011): Künstlerkolonie Worpswede. München u.a.: Prestel. S. 12.

<sup>320</sup> Zitiert nach: Hausmann, Manfred (1986): Worpswede. Ottersberg-Fischerhude: Galerie-Verlag. S. 10 f.

<sup>321</sup> Zitiert nach: Hansmann (2011), S. 13.

Otto Modersohn schreibt über den Tag, der sein ganzes Leben verändern sollte, in sein Tagebuch:

*Herrlicher grauer Tag; Weib auf dem Acker gegen die Luft - Millet. Bleiben auf der Brücke, die dort [...] über den Kanal führt, stehen, nach allen Seiten die köstlichsten Bilder. ‚Wie wäre es, wenn wir überhaupt hier blieben, zunächst mal sicher bis zum letzten Tag des Herbsts, ja den ganzen Winter. Wir werden Feuer und Flamme, fort mit den Akademien, nieder mit den Professoren und Lehrern. Die Natur ist unsere Lehrerin und danach müssen wir handeln.‘ Ja, das war ein denkwürdiger Tag. Mit einem Mal hört das beständige Schwanken und Plänemachen auf. Worpswede war uns in der Zeit, ohne daß wir es eigentlich wußten, so nahe gerückt, daß eine Trennung fast unmöglich war. Über dieses erlösende Wort, (das ich sprach) war natürlich große Freude.<sup>322</sup>*

So verlassen die drei jungen Maler den von der Gesellschaft vorgeschriebenen Ausbildungsweg und bleiben in der Moorlandschaft, deren eigentümliche und farbenprächtige Schönheit sie längst eingenommen hat. Sie schätzen nicht nur die Einheit zwischen Land und Menschen, den hageren und herben Bauern, sondern auch die Stille und die Einsamkeit, das Schwermütige der nordischen Landschaft. Mit ihrer Abkehr von den Akademien beschreiten sie jedoch kein Neuland: Seit der „Schule von Barbizon“ haben sich auch in Deutschland immer mehr junge Kunststudenten von ihrer rein akademischen Ausbildung gelöst, da sie den Unterricht als trocken, seelenlos, pedantisch und unnatürlich empfinden.<sup>323</sup> Vielmehr drängt es die Maler nun in die Landschaft, wo sie ihren eigenen künstlerischen Ausdruck in der unmittelbaren Natur ausbilden konnten. Pleinair, Freilichtmalerei, lautet nun das Zauberwort, so auch bei den Worpsweder Gründervätern.

Ausgerüstet mit ihren Malutensilien durchwandern Mackensen, am Ende und Modersohn die Landschaft auf der Suche nach Motiven, sie regen sich gegenseitig zur Klärung ihrer Beobachtungen an und besprechen Fragen der Maltechnik. Erste Studien entstehen: Wolken und Abendstimmungen, Moorkaten und Wasserläufe. In Worpswede glauben sie nun ihr eigenes Barbizon gefunden zu haben.<sup>324</sup> Im Winter lesen sie viel in den eingeschneiten, reetgedeckten Häusern. Neben Storm, Raabe und den skandinavischen Dichtern Björnson und Jacobsen verschlingen sie Langbehns *Rembrandt als Erzieher*, ein Buch, das damals wie ein Weckruf wirkt, da es die Unabhängigkeit des Künstlers von Markt und Zeitmode postuliert.<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> Otto Modersohn: Tagebuch. Zitiert nach: Kirsch, Hans-Christian (1987): Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie. München: C. Bertelsmann. S. 36.

<sup>323</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 15. Auch Nietzsches anti-intellektualistisches Gedankengut mag ebenfalls eine Abkehr der jungen Kunststudenten von den Akademien beeinflusst haben. Siehe Kap. 2.2.

<sup>324</sup> Vgl. ebd. S. 16.

<sup>325</sup> Vgl. Wohltmann, Hans (1975): Worpswede. Die ersten Worpsweder Maler und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst. 9. Aufl. Worpswede: Verlag Haus am Weyerberg. S. 14.

Doch die Künstler bleiben nicht nur über den Winter, sie leben in den folgenden Jahren hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich in Worpswede, da Studienabschlüsse, Malaufträge oder private Verpflichtungen sie immer wieder nach Hamburg, Berlin und Karlsruhe ziehen. Dabei leben sie recht günstig: Zunächst wohnen sie im Gasthof *Zur Stadt London*, doch schließlich kommen sie in der Dorfschmiede oder bei gutmütigen Witwen unter, die den Künstlern großzügige Zimmer zur Verfügung stellen.<sup>326</sup>

Anfang der 1890er Jahre stellt sich weiterer künstlerischer Zuwachs ein: Drei ihrer Düsseldorfer Kommilitonen, alle aus dem nahen Bremen gebürtig und Söhne aus wohlhabendem Hause, kommen und lassen sich ebenfalls in dem reizvollen Moordorf nieder. Ab 1892 verbringt Fritz Overbeck seine Ferien in Worpswede, ab 1894 siedelt er ganz dorthin über. Im gleichen Jahr stößt Heinrich Vogeler zu der Künstlergruppe. Carl Vinnen lässt sich in der Nähe auf dem Gut Ostendorf nieder und hält gute Nachbarschaft.<sup>327</sup>

Obwohl diese sechs Maler, die man als Gründungsväter der Künstlerkolonie Worpswede bezeichnen kann, durchaus verschiedene Persönlichkeiten sind, gebildete Menschen, erfüllt vom Drang nach Entwicklung und Vollendung, fühlen sie sich durch die Gemeinschaft voll ehrlichen idealen Strebens, in Freiheit und Bodenständigkeit verbunden.<sup>328</sup> Abseits der konservativen Akademien hoffen sie hier nun auf Selbstverwirklichung und Weiterentwicklung, verwerfen althergebrachte Normen und Ideale und folgen nur noch einer Instanz, die Inhalt und Inspiration ihrer Kunst wird: „Lehrerin“ Natur.

Im Frühling des Jahres 1895 stellen die Worpsweder zum ersten Mal gemeinsam in der renommierten Bremer Kunsthalle ihre Bilder aus. Die Reaktionen der Presse auf die Ausstellung sind gemischt. Während die „Kölnische Zeitung“ sie als etwas „Neues, Originelles, Ursprüngliches“ anerkennt, das leider „bei der großen Menge und auch oft bei ‚Fachleuten‘ auf Widerspruch, Unbehagen oder auch Spottlust stößt“<sup>329</sup> und ein Rezensent der Ausstellung das „weltabgelegene Worpswede“, das vorher als „Inbegriff landschaftlicher Oede“ galt, zu einem „Eldorado für Maler“ erklärt<sup>330</sup>, nennt die Bremer Presse die betreffenden Räume der Ausstellung ein „Lachkabinett“.

---

<sup>326</sup> Vgl. Berchtig (2006), S. 16.

<sup>327</sup> Vgl. Hausmann (1986), S. 19 ff.

<sup>328</sup> Vgl. Wohltmann (1975), S. 16.

<sup>329</sup> Zitiert nach: Hausmann (1986), S. 23.

<sup>330</sup> Zitiert nach: Schütze, Karl-Robert/Anczykowski, Maria (1995): Der Durchbruch. Die Worpsweder Maler in Bremen und im Münchener Glaspalast 1895. Hrsg. v. d. Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen. Worpswede: Worpsweder Verlag. S. 11



Eine entscheidende Wendung nimmt die Rezeption der Worpsweder Gemälde durch den Besuch von Freiherr Eugen von Stieler und Karl Albert Baur, dem Präsidenten und dem Schriftführer der Münchener Künstlergenossenschaft, die auf ihrer Durchreise nach Paris die Bremer Ausstellung frequentieren und die Maler als geschlossene Gruppe zur nächsten *Internationalen Kunstausstellung* nach München einladen. Am 24. April 1895 melden die *Bremer Nachrichten* dazu:

*Der Künstlerverein ‚Worpswede‘ hat von dem Vorstande der ‚Münchener Kunstgenossenschaft‘, den Herren Präsid. Prof. v. Stieler und v. Bauer [sic], die auf der Durchreise nach Paris [...] Gelegenheit nahmen, die in der Kunsthalle ausgestellten Arbeiten des Vereins zu sehen, in äußerst liebenswürdiger Weise die Aufforderung erhalten, an seiner ‚Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Glaspalast‘, welche sich in kunstliebenden Kreisen des größten Rufes erfreut, Theil zu nehmen. Die Ausstellung des jungen Vereins hat einen solchen angenehmen Eindruck auf die genannten Herren gemacht, daß sie dem Künstlerverein ‚Worpswede‘ einen eigenen Saal zur Verfügung gestellt haben [...].*<sup>331</sup>

Die Ausstellung im Juni desselben Jahres wird ein voller Erfolg: Fritz Mackensen erhält für sein großformatiges Gemälde *Gottesdienst im Freien* die Goldene Medaille erster Klasse der Münchner Künstlergenossenschaft, und Otto Modersohns Bild *Sturm im Moor* wird vom bayerischen Staat für die Pinakothek angekauft.<sup>332</sup> Die Resonanz ist sensationell, zumal die Worpsweder als gemäßigt Progressive den Geschmack des konventionellen Kunstbetriebes treffen. Auf einen Schlag gelingt den jungen Malern aus dem Teufelsmoor also der Durchbruch, weit über Worpswede hinaus erhalten sie nationale wie internationale Anerkennung. Für die Worpsweder Malerfreunde beginnt nun eine Zeit des Erfolgs und des Wohlstandes. Immer wieder erhalten sie Anfragen zu Ausstellungsbeteiligungen, verkaufen ihre Werke und pflegen Kontakte zu Galerien und Museen. Da all diese Aktivitäten aber verwaltet und organisiert werden müssen, entscheiden sich die Maler im August 1897, den lockeren Künstlerverein, den sie 1894 zur Ermöglichung gemeinsamer Ausstellungen ins Leben gerufen hatten, in die offizielle *Künstlervereinigung Worpswede* überzuführen, einen Verein mit Satzung und Mitgliederversammlungen, in dessen Satzung die Freiheit jedes Einzelnen die oberste Priorität haben soll.<sup>333</sup> Mitglieder der Vereinigung sind Mackensen, Modersohn, am Ende, Overbeck, Vogeler und Vinnen.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Zitiert nach: Schütze (1995), S. 33.

<sup>332</sup> Vgl. Hausmann (1986), S. 23. Siehe auch Kirsch (1987), S. 54.

<sup>333</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 23.

<sup>334</sup> Vinnen, der vor seinem Beitritt zur Künstlervereinigung nur in einem privaten freundschaftlichen Kontakt mit den Gründern der Künstlerkolonie gestanden hat und deshalb nur peripher zur Künstlergruppe gehört, wird 1897 mutmaßlich deshalb gebeten, Mitbegründer und Mitglied der Künstlervereinigung zu werden, weil man

### 3. Der Worpsweder Kreis

#### 3.1. Von der Künstlervereinigung Worpswede zum Worpsweder Kreis

Durch die wachsende Bekanntheit der Künstlerkolonie kommt es dazu, dass sich Schüler und angehende Kunststudenten nach Worpswede begeben, um bei den hoch gelobten und dekorierten Malern Unterricht zu nehmen. Dies ist um die Jahrhundertwende vor allem für Frauen eine Möglichkeit, qualifizierte Unterweisung zu erhalten, da ihnen das Studium an staatlichen Hochschulen noch untersagt ist.

Auch die 21-jährige Paula Becker besucht 1897 das abgelegene Moordorf, um dort die Künstler kennenzulernen, deren Bilder sie bereits 1895 in der Ausstellung der Bremer Kunsthalle fasziniert hatten. Völlig hingerissen von der Landschaft und den einfachen Moorbauern wünscht sie sich nach ihrem kurzen Sommeraufenthalt nichts sehnlicher als dort zu leben. Bereits 1898 wohnt die lebensfrohe junge Frau in Worpswede und nimmt Unterricht bei Fritz Mackensen. Sie bewundert zwar seine Bilder und stellt fest, dass es ihr gut tut, „mit ihm umzugehen“, da „solch ein Feuer in ihm für seine Kunst“ brennt<sup>335</sup>, jedoch hat sie längst die Schwächen seiner Künstlerpersönlichkeit erkannt. Mit großem psychologischen Einfühlungsvermögen analysiert Paula ihren Lehrer und kommt zu dem Schluss, dass seine kleinbürgerliche Herkunft prägend auf seinen Charakter einwirkt: „Er versteht den Bauern durch und durch. [...] Mir deutet, er könnte ihn nicht so gut verstehen, wäre er nicht selbst in kleinen Verhältnissen aufgewachsen.“ Auch später, so Paula, könne der Mensch es nicht abschütteln, wenn er mit den Groschen gekämpft habe. Und da der Kampf mit dem Schicksal Spuren hinterlasse, sei „das Große, das unsagbar Große“ verloren gegangen, „im Leben nicht, in der Kunst“.<sup>336</sup> Es ist erstaunlich, wie treffend die junge Malerin ihren Dozenten schon nach den ersten Worpsweder Tagen einzuschätzen vermag. Sie erkennt, dass Mackensens frühe Erfolge keinen Fortschritt, sondern eine Stagnation seiner künstlerischen Entwicklung bewirkt haben, einen Stillstand, den er durch große Gesten und kräftige Farben auszugleichen versucht.

Auch die *Künstlervereinigung Worpswede*, die 1897, zwei Jahre nach dem großen Erfolg im Münchener Glaspalast, gegründet worden war, leidet unter der Persönlichkeit des lautstark auftretenden Mackensen. Vor allem zwischen ihm und dem ernsten und grüblerischen Otto Modersohn entstehen größere Spannungen, da man sich sowohl charakterlich als auch künst-

---

ihn als eine Art „Zugpferd“ ansieht. Schließlich war Vinnen schon vor 1897 mit seiner Kunst in die Öffentlichkeit getreten und bis dahin erfolgreicher als die übrigen Mitglieder Vgl. Kirsch (1987), S. 58.

<sup>335</sup> Vgl. PBT, S. 162.

<sup>336</sup> Vgl. ebd., S. 123.

lerisch immer weiter voneinander entfernt. Modersohn verabscheut Konventionen in Kunst und Leben und meidet die großen Auftritte, das Vorgezeigtwerden seiner Person in Ausstellungen und Sezessionen, während Mackensen auch in den folgenden Jahren eine Reihe von Auszeichnungen erhält, allerdings schon nach der ersten Goldenen Medaille in seiner Entwicklung stecken bleibt und dem bewährten Stil auch den Rest seines Lebens treu bleibt. Eine volkstümelnd-niederdeutsche Heimatkunst liegt Modersohn jedoch ebenso fern wie die heroisch-idealisierte, zum Pathetischen und Sentimentalen neigende Landschaftsmalerei des alten Freundes.<sup>337</sup> Schon 1895 lassen Tagebucheinträge Modersohns darauf schließen, dass er sich von den Worpswedern, insbesondere von Mackensen zu distanzieren und inhaltlich abzugrenzen versucht: „Mackensen vertritt eine Kunst, die vor 16 Jahren neu war, einfacher Naturalismus; überall in der Welt malte man solche Bilder, nur mit größerem Können wie er.“<sup>338</sup> Zwei Jahre später, im Januar 1897, notiert er:

*Nicht wenig hat die Nähe von Mackensen und der übrigen dazu beigetragen, mich, im Gegensatz zu ihnen, auf meine Wege zu weisen [...]. Ich will mein Leben für mich leben. Ich liebe eine gewisse Derbheit, Ungezwungenheit, Ungeniertheit des Ausdrucks. Eine natürliche Sinnlichkeit. In alle Zukunft will ich mir das bewahren. Um meine Art in Kunst und Leben zu leben, muß ich von Worpswede fort. Das bin ich mir menschlich und künstlerisch schuld.<sup>339</sup>*

1899 verkündet Otto Modersohn schließlich seinen Austritt aus der Künstlervereinigung. Er plädiert für eine Lockerung der Beziehungen, frei von jedem „Druck und Zwang“, damit die mit der Vereinigung verbundenen Pflichten nicht die „Ruhe“ bedrohten, „die man zum künstlerischen Schaffen in erster Linie“ brauche, alles andere zehre „künstlerische Kräfte auf“.<sup>340</sup> Auch Overbeck und Vogeler schließen sich Modersohn vorbehaltlos und umgehend an, während Mackensen und am Ende beleidigt und verletzt auf diesen Schritt reagieren. Doch Modersohn bleibt bei seiner Entscheidung, und so wird die *Künstlervereinigung Worpswede* 1899 – nur zwei Jahre nach der Gründung – aufgelöst.

Die Männerfreundschaften der Gründungsphase weichen einer neuen Formation, in die nun ebenfalls Frauen integriert werden. Neben Paula Becker zählt auch die Bildhauerin Clara Westhoff zu dem zunächst recht locker gefügten Kreis von Künstlern, die sich gegenseitig in ihren Ateliers besuchen, Gespräche führen und erste kleine Feste feiern.

---

<sup>337</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn, Marina (2005): Otto Modersohn. Leben und Werk. Fischerhude: Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V. S. 53.

<sup>338</sup> Zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2005), S. 54.

<sup>339</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>340</sup> Vgl. Otto Modersohns Austrittsbegründung, zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2005), S. 65 f.

Besonders zwischen den beiden jungen Frauen entwickelt sich rasch eine innige Freundschaft. Schon früh weiß Paula: „Die möchte ich zur Freundin haben. Groß und prachtvoll anzusehen ist sie und so ist sie als Mensch und so ist sie als Künstler.“<sup>341</sup>

An gemütlichen Abenden zwischen „Schummerbeleuchtung“ und „Papierlaternen“ lernen sich die Künstler näher kennen, manchmal wird sogar gesungen und getanzt, während Vogeler auf seiner Gitarre spielt.<sup>342</sup> Mit von der Partie ist regelmäßig Modersohn, ab Juni 1899 sind auch Carl Hauptmann und Hermann Büttner Teil des kleinen Kreises. Paula schreibt ihrem Bruder Kurt von den neuen Freunden:

*Man hat gefunden, was man hier zu Lande „Punkte“ heißt. Man hat „Punkte“ miteinander. Da habe ich kürzlich mit Modersohn welche gefunden. Mit Fräulein West[h]off u. Frau Bock hab ich deren viele. Wir haben uns gern und achten uns und lernen viel von einander. Der Ton, wie er zwischen uns herrscht, ist mir sehr lieb. Er hat etwas Ernstes, Großes, feine ernste Kunstgespräche mit Vogeler als viertem im Bunde, oder kindliche stimmungsvolle Vergnügen mit einem abendlichen Reisisfeuer und Mandolinenklang [...] oder einer Hammefahrt mit leuchtenden Lampions auf dem blauen Abendhimmel.<sup>343</sup>*

Es scheint die Mischung aus ernsten Gesprächen, stimmungsvollen Momenten und bisweilen ausgelassen-vergnüglichen Feiern zu sein, die die Künstler zusammenschweißt. So geht man durchaus auch auf Schützenfeste und Bälle, liebt das Bad in der freien Natur und genießt das unbeschwerte Leben abseits der großstädtischen Gesellschaft.<sup>344</sup> Basis der neu geknüpften Freundschaften ist die gemeinsame Wellenlänge, man hat „Punkte“ miteinander, schätzt und achtet sich und pflegt einen gehobenen Umgangston. Auch Carl Hauptmann ist beeindruckt, als er Ende Juni 1899 nach seinem einmonatigen Aufenthalt von Worpsswede abreist. An seinen neu gewonnen Freund Modersohn schreibt er:

*Sie kennenzulernen, war mir nicht nur eine Herzensfreude. Wenn ich an alle die innerlichen Wirkungen denke, die Ihre Heimath, Ihre Kunstheimath innerlich auch in mir zurückgelassen, so denke ich besonders an Sie. Ihre Liebe zur Scholle [...] hat auch meine Heimathliebe neu gestärkt; und es geht seit den Tagen unseres vertraulichen Geplauders in mir um, als hätte ich ein besonders tiefes Erkenntniss[er]lebniss [sic] mit von Ihnen fortgetragen.<sup>345</sup>*

Auf die gemeinsamen Erlebnisse zurückblickend konstatiert er:

*Es war mir eine aussergewöhnlich werthvolle und liebe Zeit. Und ich wäre nicht mit so grosser Entschiedenheit abgereist, wenn ich nicht das Gefühl mit weggenommen hätte, daß ich einmal*

---

<sup>341</sup> PBT, S. 175.

<sup>342</sup> Vgl. Paulas Tagebucheintrag vom 30. März 1899. In: ebd., S. 185.

<sup>343</sup> Ebd., S. 189.

<sup>344</sup> Vgl. ebd., S. 193.

<sup>345</sup> Erster Brief von Carl Hauptmann an Otto Modersohn vom 11. Juli 1899. In: CHW, S. 9.

wiederkommen darf, und daß die dort geknüpften Bande nicht nur von heute auf morgen geknüpft sein sollen.<sup>346</sup>

Modersohns erste Reaktion auf die Bekanntschaft mit Hauptmann und Büttner findet sich in einem Tagebucheintrag vom 4. Juli 1899, in dem er schreibt, dass der „Verkehr mit Dr. Hauptmann und Büttner“ ihm „im höchsten Grade werthvoll“ gewesen sei. Nie habe er „tiefer, fein empfindendere Menschen kennen gelernt“. Schließlich resümiert er: „So fühle ich mich merkwürdig angeregt, geklärt, gehoben, da diese beiden ausgezeichneten Männer mich so ganz verstanden, in m. Anschauungen bestärkten. Das hatte ich noch nie erlebt.“<sup>347</sup> Die neu geknüpften Bande erweisen sich als Beginn einer langjährigen, sehr engen und künstlerischen Freundschaft. Schon Hauptmanns erster Besuch trägt Früchte in Modersohns Denken und Handeln:

*Oft habe ich seit Ihrem Fortgehen gesagt, mehr, weit mehr als mir eine anregende Reise hat mir der Verkehr mit Herrn Dr. Hauptmann gebracht. [...] nie zuvor habe ich solch ein Verständniß, solch ein Mitgefühl meiner innersten Ziele erlebt. [...] Eine äußerliche Frucht hat sie in sofern schon getragen, als ich eine Antwort auf die Denkschrift zusammen mit Overbeck u. Vogeler geschrieben und aus dem Verein mit diesen beiden ausgetreten bin.*<sup>348</sup>

Dieses Zitat offenbart, dass Carl Hauptmann einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss auf die Entscheidung Modersohns hatte, die *Künstlervereinigung Worpswede* zu verlassen. Auch in den folgenden Monaten schreibt man sich regelmäßig, unterrichtet den anderen über persönliche Befindlichkeiten und künstlerische Ziele und verspricht sich ein nahes Wiedersehen. Doch erst ein gutes Jahr später, Ende August des Jahres 1900, kommt Hauptmann zurück nach Worpswede.

Dort hatte sich in der Zwischenzeit jedoch einiges verändert. Modersohns Frau Helene war im Juni nach langer Krankheit gestorben, während ihr Mann mit Vogeler und Overbecks die Pariser Weltausstellung besuchte. Paula und Clara hielten sich bereits seit Jahresbeginn dort auf, um Unterrichtsstunden zu nehmen und die französische Kunst zu studieren. Paula hatte Modersohn nach einigen Briefen überzeugen können, sich dieses unvergleichliche Ereignis mit den anderen anzuschauen. Umso bestürzter ist sie nun, als sie vom Tod seiner Frau erfährt. „Nachdem er sie Jahre hindurch voll rührendster Selbstaufopferung gepflegt hatte, war der

---

<sup>346</sup> Ebd.

<sup>347</sup> Vgl. Berger, Elfriede/Modersohn-Noeres, Antje (Hg.) (2009): Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde. Briefe und Tagebuchblätter. Ergänzungsband: Otto Modersohn, Tagebuch 1899/1900. Berlin: Karl-Robert Schütze. S. 10 ff. Im Folgenden wird die Sigle OMT verwendet.

<sup>348</sup> Erster Brief von Otto Modersohn an Carl Hauptmann vom 31. Juli 1899. In: CHW, S. 13.

Himmel so grausam, sie ihm in seiner Abwesenheit zu nehmen“<sup>349</sup>, schreibt Paula am 15. Juni 1900 an ihre Eltern und drückt damit ihr tiefes Mitgefühl aus. Schließlich kündigt sie an, sie werde „so bald als möglich nach Hause“ kommen, und stellt fest, dass dies ein „trauriger Schluss“ ihrer Pariser Zeit sei und dass auch die „nächste Worpsweder Zeit [...] schwer und traurig“ werde.<sup>350</sup>

Doch der Spätsommer des Jahres 1900 wird für alle Beteiligten ganz unverhofft zu einer äußerst anregenden und intensiven Zeit. Am 29. August reist Carl Hauptmann erneut an, zur gleichen Zeit kommt Rainer Maria Rilke auf Einladung Heinrich Vogelers nach Worpswede. Vogeler hatte Rilke bereits im Frühjahr 1898 in Florenz kennengelernt, wo der Dichter Rudolf Borchardt ihn abends zu einem seiner Freunde mitgenommen hatte. Vogeler berichtet in seinen *Erinnerungen* von seiner ersten Begegnung mit Rilke:

*Der Dichter führte mich abends zu einem seiner Freunde, der ein auf dem flachen Dach eines alten Palastes aufgebautes Zimmer bewohnte. Von dem Zimmer aus trat man gleich ins Freie. Unten blinkten die Lichter von Florenz. Wir wurden wie alte Bekannte empfangen. Keiner nannte seinen Namen. Seltsam versonnen wirkte die Persönlichkeit dieses neuen Menschen auf mich. Ich glaubte einen Mönch vor mir zu haben, der seine Hände meist hoch vor den Körper erhob, als wolle er immer ein Gebet beginnen. Dazu kam der weiche, wollige junge Bart, wie ihn Klosterbrüder haben, deren Kinn und Backen nie das Rasiermesser fühlen. Auf dem Rückwege fragte ich meinen Begleiter: „Bei wem sind wir eigentlich gewesen?“ „Den müssen Sie doch kennen. Das ist der Dichter Rainer Maria Rilke“, war die Antwort.<sup>351</sup>*

Die beiden jugendlichen Schwärmer freunden sich rasch an, da sie in ihren Wesenszügen und Neigungen Verwandtes spüren und die Begeisterung für florentinische Kunst, vor allem Sandro Botticelli, teilen. Noch im Dezember des gleichen Jahres reist Rilke nach Bremen und feiert im Vogelerschen Elternhaus Weihnachten. Am Weihnachtsmorgen fahren die Freunde zum ersten Mal gemeinsam hinaus nach Worpswede, Vogeler führt Rilke zu seinem bereits renovierten alten Bauernhaus, dem Barkenhoff. Kurz nach seiner Rückkehr nach Berlin-Schmargendorf schreibt der Dichter dem Freund einen *Haus-Segen* und sendet ihn zur Jahreswende an Vogeler: „Licht sei sein Loos / Ist der Herr nur das Herz und die Hand / des Bau's / mit den Linden im Land / wird auch sein Haus / schattig und groß.“ Vogeler lässt den Spruch in den alten Eichenbalken über der bäuerlichen Haustür eingravieren, zwei Jahre später übernimmt Rilke ihn in die für Vogeler bestimmte Gedichtsammlung *In und nach Worpswede* auf.<sup>352</sup> Die Freundschaft der beiden mündet schon früh in einer künstlerischen

---

<sup>349</sup> PBT, S. 263.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> HVE, S. 67 f.

<sup>352</sup> Vgl. Pettit (2001), S. 12.

Zusammenarbeit: Vogeler illustriert Rilkes frühes Werk *Mir zur Feier* (1899) und im März 1900 erscheint in der neu gegründeten Zeitschrift *Die Insel* Rilkes Gedicht *Die heiligen Drei Könige* mit reichem Buchschmuck des Malers. Schon im Juli 1899 lädt Vogeler seinen Freund abermals ein:

*Jetzt müßten Sie einmal auf meinen rosenbehangenen Barkenhoff kommen. Es wartet ein Schlafzimmerchen und ein still abgeschlossenes Studierzimmer Ihrer. Reizt Sie das nicht? Behalten Sie es bitte im Gedächtnis, und wenn Sie einmal ruhn wollen von der Arbeit, so erscheinen Sie mir.*<sup>353</sup>

Die beiden Russlandreisen, die Rilke in den Jahren 1899 und 1900 mit seiner damaligen Geliebten Lou Andreas-Salomé unternimmt, hindern ihn zunächst daran, die Einladung Vogelers anzunehmen. Da sich jedoch das Verhältnis zu Lou immer mehr lockert, kündigt er im Sommer 1900 sein Kommen an: „Lieber Heinrich Vogeler! Ich denke an Sie. Ich werde mein Versprechen wahr machen und bin im August bei Ihnen.“<sup>354</sup> Tatsächlich reist er kurz darauf von Petersburg ab und macht sich auf den Weg nach Worpswede, wo er am 27. August eintrifft.

Wie Vogeler in seinen *Erinnerungen* berichtet, muss Rilke in dem kleinen Moordorf besonderes Aufsehen erregt haben, da er noch stark „unter dem Eindruck der russischen Menschen“ stand. Vogelers Haushälterin weiß kaum mit der exotischen Aura des neuen Gastes umzugehen:

*Sie hatte ein sonderbares Entsetzen vor dem eigentümlichen Gast, vor allem wenn er in der umgürteten grünen Rubaschka mit den bunt applizierten roten Tartarenlederstiefeln an den Füßen durch den Garten ging. Dann wurde sie von großer Angst befallen, er könne vielleicht in diesem Aufzuge ins Dorf gehen. Außerdem wußte sie nicht, warum er betete. „Er betet wieder, er betet den ganzen Tag“, sagte sie oft und horchte ganz verstört unten in der Diele, wenn Rilke oben seine Verse deklamierte.*<sup>355</sup>

Mit der Ankunft Rilkes und Hauptmanns beginnt Anfang September 1900 eine Serie von kulturellen Treffen auf dem Worpsweder Barkenhoff. Im Laufe weniger Tage und Wochen bildet sich eine kleine, familiäre Gruppe heraus, die sich immer sonntags zusammenfindet, um die vollkommene Verbindung von Kunst und Leben anzustreben. Im Folgenden sollen Binnenstruktur und Selbstverständnis dieses besonderen Kreises näher betrachtet werden.

---

<sup>353</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>354</sup> HVE, S. 77.

<sup>355</sup> Ebd., S. 91.

## 3.2. Binnenstruktur und Selbstverständnis

### 3.2.1. Bildende Künstler und Literaten unter sich

*Dr. Hauptmann ist auf eine Woche hier. Er ist eine große, starke, ringende Seele, einer, der schwer wiegt. Ein großer Ernst und ein großes Streben nach Wahrheit ist in ihm. Er gibt mir viel zu denken. Er las aus seinem Tagebuche „Gedankliches und Lyrisches“. Deutsch hart im Wortlaut schwer und unbeweglich, doch groß und tief. [...] Daneben Rainer Maria Rilke, ein feines lyrisches Talent, zart und sensitiv, mit kleinen rührenden Händen. Er las seine Gedichte, zart und voller Ahnen. Süß und bleich. Die beiden Männer konnten sich im letzten Grunde nicht verstehen. Kampf des Realismus mit dem Idealismus.<sup>356</sup>*

Als Paula Becker am 3. September 1900 diese Zeilen in ihr Tagebuch schreibt, liegt die erste große Zusammenkunft des Kreises gerade hinter ihr. Sie hatte sich mit Modersohn, Dr. Büttner, Clara Westhoff, Rilke und Hauptmann im „weißen Saal“ des Barkenhoffs getroffen. Bei Kerzenlicht, umgeben von Vogelers ausgewählten Empire- und Jugendstilmöbeln, hatte man sich den Gesangsvorträgen von Paulas Schwester Milly Becker hingegeben und im Anschluss daran den beiden Dichtern Aufmerksamkeit geschenkt, die Gedichte, einzelne Verse, Sprüche und Sätze aus ihren Aufzeichnungen vorgelesen hatten.<sup>357</sup>

Es ist bezeichnend, dass sich ihr erster Tagebucheintrag nach dem besagten Ereignis auf die Gegenüberstellung der beiden Dichterpersönlichkeiten bezieht. Mit dem „zarten und sensitiven“ Rilke und der „große(n), starke(n), ringende(n) Seele“ Hauptmanns weilen zwei höchst unterschiedliche Vertreter des literarischen Sektors unter den Künstlern, deren Positionen nicht miteinander zu vereinen sind. Auch Modersohn blickt an jenem Abend auf die unterhaltsame Konfrontation der Dichter zurück:

*Da ihr Wesen so grundverschieden war, kam es oft zu höchst interessanten, kritischen Zusammenstößen. Carl Hauptmann, in ein braunes Kleid gehüllt, in nervöser Unruhe und mit lebhaften Gesten und Schritten auf und ab gehend, Rilke in sich zusammengezogen still in einer Ecke lehnend, von wo er ab und zu einige zielsichere Worte seinem wortreicheren Partner entgegenwarf. Hauptmann entzündete sich geradezu an Rilkes mystischer Art.<sup>358</sup>*

Es wird deutlich, dass die ungleichen Poeten neuen Wind in die ehemalige Künstlergemeinschaft bringen und dadurch besondere Rollen innerhalb des Kreises wahrnehmen. Die Gedichte und Sätze, die sie vortragen, sind Anregung und Anlass zur weiteren Diskussion. Zudem beginnt man, sich über eigene Lektüreerfahrungen zu unterhalten und findet auf diesem Wege Eingang in lebensphilosophische oder ästhetische Themen und Fragestellungen.

---

<sup>356</sup> PBT, S. 269.

<sup>357</sup> Auskunft über Form und Inhalt des ersten Treffens kann lediglich Rilkes Tagebucheintrag vom 4. September geben, da alternative Quellen fehlen. Siehe RTF, S. 198 ff.

<sup>358</sup> Tagebuchnotiz Otto Modersohns vom 3.9.1900. In: CHW, S. 319.



Überhaupt lesen und reflektieren die bildenden Künstler des Kreises viel, einerseits um die künstlerische Entfaltung zu befeuern, um Inspiration und Richtungsweisung für ihre künstlerische Arbeit zu erhalten, andererseits um an der eigenen Persönlichkeit zu arbeiten.

Besonders Paula Becker bewältigt in jungen Jahren ein erstaunliches Lesepensum. In ihrer ersten Worpsweder Zeit, von 1897 bis 1899, die zunächst nur wenige Kontakte zu anderen Künstlern bereithält, sucht sie den Mangel an Kommunikation und ihre Sehnsucht nach Leben durch Lesen auszugleichen. Zwei Bücher beschäftigen Paula dabei besonders: Der Roman *Niels Lyhne* von Jens Peter Jacobsen hat großen Einfluss auf ihre Gefühle und Stimmungen, auf ihre ganze Einstellung zur Welt und zum Leben: „Ich fühle ihn, den Jacobsen, mit allen meinen Nerven, in den Handgelenken, in den Fingerspitzen, den Lippen. Ich lese physisch.“<sup>359</sup> Mit einer vergleichbaren Intensität liest sie die Tagebuchaufzeichnungen der Marie Bashkirtseff, Tochter einer russischen Adelsfamilie, die aufgrund ihrer großen Talente von einer künstlerischen Karriere träumte, aber mit vierundzwanzig Jahren an Lungentuberkulose starb.<sup>360</sup> In das *Album*, ihre Zitatsammlung, schreibt Paula wichtige Passagen aus Goethes *Werther* oder den *Wahlverwandtschaften*, vieles aus Nietzsches *Zarathustra* und einige Textstellen von Maeterlinck und Jacobsen.<sup>361</sup> Dabei handelt es sich fast ausschließlich um Passagen, die ihrer Selbstfindung zuträglich sind, Verse und Zeilen, die sie auf dem Weg zu *ihrer* Kunst begleiten. Eine ausschlaggebende Bedeutung hat in diesem Zusammenhang Friedrich Nietzsche, der sie darin bestärkt, ihre künstlerische Selbstverwirklichung kompromisslos durchzusetzen.<sup>362</sup>

Auch für Otto Modersohn und Heinrich Vogeler ist Lesen ein essentieller Bestandteil des alltäglichen Künstlerlebens. Für Modersohn ist Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* eine zentrale Schrift, die ihm als ideelles Arbeitsmaterial dient. Er fühlt sich besonders dort bestätigt, wo es um künstlerische Inhalte und die Verteidigung künstlerischer Individualität geht, teilt Langbehns kulturkritische Haltung, die sich gegen Industrialisierung und Materialismus richtet und sieht in Begriffen wie Natur, Landleben, Innerlichkeit, Intimität und Gefühl die Basis seines eigenen Denkens.<sup>363</sup> Aber auch Dichter wie Björnson und Turgenjew interessie-

---

<sup>359</sup> PBT, S. 182.

<sup>360</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn, Marina (2007): Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen. 3. Aufl. München: btb Verlag. S. 74.

<sup>361</sup> Zu den Album-Eintragungen von 1897 – 1899: siehe PBT, S. 121-188.

<sup>362</sup> Ein Eintrag unter dem Eindruck der Lektüre des *Zarathustra* lautet: „Dies Umschaffen und Neuschaffen der Werte! Dies Predigen gegen die falsche Nächstenliebe und Aufopferung seiner selbst. Falsche Nächstenliebe lenkt ab vom großen Ziele.“ Siehe ebd., S. 171 f.

<sup>363</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn (2005), S. 46.

ren ihn, er liest die deutsche Übersetzung von Zolas *Die Erde (La Terre)* und studiert Texte aus Zolas Schrift *Manet*, in denen sich der französische Schriftsteller auch mit dem *Gesetz der Valeurs*, der Farbwerte, auseinandersetzt, ein Thema, das in Modersohns Malerei eine wichtige Rolle spielt.<sup>364</sup>

Heinrich Vogeler beherbergt in der hauseigenen Bibliothek zahlreiche Originalausgaben von Walter Scott, Novalis, Brentano und E.T.A. Hoffmann. In seinen *Erinnerungen* schreibt er, „die Romantiker“ seien für seine Lektüre „der Grundstock“ gewesen, so habe auch „Heinrich Heines Schärfe“ in ihm „künstlerisch“ gewirkt. Eine „nie versagende Quelle der Anregung“ sei ihm zudem Walther von der Vogelweide und die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*.<sup>365</sup> Inwieweit sich Vogelers Lektürevorlieben mit seiner Persönlichkeit decken, hat Paula Becker schon kurz nach ihrem ersten Treffen im Juli 1897 festgehalten:

*Er ist nicht so ein Wirklichkeitsmensch wie Mackensen, er lebt in einer Welt für sich. Er führt bei sich in der Tasche Walther von der Vogelweide und „Des Knaben Wunderhorn“. Darin liest er fast täglich. Er träumt darin täglich. Er liest jedes Werk so intensiv, den Sinn des Wortes so träumend, dass er das Wort selbst vergißt. So kommt es, daß er trotz des vielen Lesens keins der Gedichte auswendig weiß. Im Atelier in der Ecke steht seine Gitarre. Darauf spielt er verliebte alte Weisen. Dann ist er gar zu hübsch anzusehen, dann träumt er mit seinen großen Augen Musik.*<sup>366</sup>

Gerade an Vogeler wird der Einfluss von Literatur auf die angestrebte Einheit von künstlerischem Schaffen und Persönlichkeitsbildung evident: neoromantische Strukturen durchziehen nicht nur die inhaltliche Ebene seiner Gemälde (man denke etwa an die unzähligen Märchenbilder um 1900, die Ritter, Edeldamen und Melusinen, die seine Bilder bevölkern), auch die Integration von biedermeierlichen Elementen in seine unmittelbare Lebenswelt, sein Haus und seine Kleidung und der Rückbezug auf mittelalterliche Themen und Figuren offenbaren eine starke Ausrichtung auf die kulturgeschichtliche Epoche der Romantik.

Die Anwesenheit der beiden Dichter ab September 1900 und die damit einhergehende Beschäftigung mit aktueller, gehobener Literatur ist für Modersohn, Vogeler, Clara Westhoff und Paula Becker also eine große Bereicherung. Auf den sonntäglichen Treffen tauscht man sich aus, hört einander zu, diskutiert und schweigt, vor allem aber weiß man einen gewissen Umgangston zu pflegen, sich gegenseitig zu tolerieren und zu schätzen. Man bewegt sich auf einem Niveau. In kleineren Konstellationen treffen sich die Freunde auch unter der Woche, führen lange Gespräche im Atelier oder auf Spaziergängen durch die Heide. Überliefert sind

---

<sup>364</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>365</sup> Vgl. HVE, S. 104 f.

<sup>366</sup> PBT, S. 123

vor allem Rilkes Gespräche mit Paula oder Vogeler, da er zu dieser Zeit konsequent und ausführlich Tagebuch führt. Aber auch zwischen den anderen Mitgliedern des Kreises entsteht eine besondere Bindung, eine Wesensnähe oder Seelenverwandtschaft, wie es etwa der Briefwechsel zwischen Otto Modersohn und Carl Hauptmann belegt.

Interessanterweise steht die bildende Kunst selten oder kaum im Fokus der Betrachtung. Abgesehen vom Barkenhoff, in dem die Freunde von Möbeln, Bildern und Kunsthandwerk Heinrich Vogelers umgeben sind, spielen die eigenen Gemälde und Kunstwerke eine untergeordnete Rolle. Im Unterschied zu parallel existierenden Künstlergruppen um 1900 folgt der Worpsweder Kreis keinem Programm oder Manifest, das die künstlerische Richtung, die Maßstäbe und Zielsetzungen der Gruppe festhält. Dies verwundert kaum, bedenkt man die interdisziplinäre Zusammensetzung des Kreises, die mögliche Gemeinsamkeiten und Richtlinien erschwert. Zudem verfolgen allein die bildenden Künstler des Kreises völlig unterschiedliche künstlerische Richtungen: Während Otto Modersohn für eine stimmungsvolle Landschaftsmalerei bekannt ist, stehen bei Paula Becker stets die Menschen im Vordergrund. Sie orientiert sich schon früh an aktueller, französischer Kunst und wird zur Wegbereiterin des Expressionismus. Heinrich Vogeler arbeitet als Maler, Grafiker und Architekt und erlebt um 1900 die Blüte seiner Jugendstilkunst, während Clara Westhoff, die als Malerin nach Worpswede kommt, auf Anraten Mackensens zur Bildhauerei wechselt.

Abgesehen von den Stil- und Fachunterschieden ist es für einzelne Künstler des Kreises unvorstellbar, sich erneut festgelegten Statuten zu unterwerfen: Sowohl Modersohn als auch Vogeler scheuen die Begrenzung ihrer künstlerischen Entfaltung durch eine neue Vereinsgründung; die Erfahrung mit der *Künstlervereinigung Worpswede* hatte prägende Spuren hinterlassen.

Es mag also kaum die Kunst im engeren Sinne sein, die Hauptmann und Rilke im September 1900 nach Worpswede führt. Beide Dichter kommen aufgrund freundschaftlicher Bindungen ins Teufelsmoor. Hauptmann trifft ein, um Modersohn wiederzusehen und um „was gegen Rheumatismus“<sup>367</sup> zu tun. Rilke nimmt Vogelers Einladung auf den Barkenhoff an, um seine Russlanderfahrungen in der Abgeschiedenheit des Teufelsmoors literarisch verarbeiten zu können. Freilich ist der ehemalige Kunstgeschichtsstudent Rilke auch ein wenig interessiert an dem Leben der Künstler, möchte etwas über den künstlerischen Schaffensprozess erfahren, doch muss er nach einigen Tagen gestehen: „Ich habe alles unterschätzt (ich meine alles,

---

<sup>367</sup> Brief von Carl Hauptmann an Otto Modersohn vom 18. August 1900. In: CHW, S. 45.

Menschen und Himmel und Land), als ich meinte, hier dem Vergangenen gehören zu können. Ich habe hier keine Erinnerungen.“<sup>368</sup>

Es wird deutlich, dass die Natur keine unwesentliche Bedeutung für die Verbundenheit der Künstler hat. Gemeinsam sind sie der gewaltigen Landschaft und dem rauen Klima unterworfen. Trifft man sich nicht gerade in einem der Ateliers, befindet man sich draußen unter freiem Himmel, geht spazieren, malt und erlebt den Farben- und Formenrausch des Teufelsmoors mit allen Sinnen. Die Natur bestimmt die Tagesabläufe und Programmpunkte, inspiriert und überwältigt Maler und Dichter gleichermaßen. Vor allem aber bleibt man im Gespräch über das, was man erlebt hat, über die Frage, wie man das, was man in der Natur, in der Einsamkeit, wahrgenommen und erfahren hat, adäquat in ein Kunstwerk bannen kann. Die Frage nach Repräsentation wird laut. Besonders in Einzelgesprächen kommt man der Antwort stückweise näher, wie Modersohns Tagebucheintrag vom 3. September 1900 verrät:

*[Hauptmann] Liebt d. Himmel, d. Lüfte – begeistert bei m. 2 Himmelsstudien – Morgen mit verblasenen Wolken, Erde weiche Linie u. doch ahnt man d. weite Welt, u. das stürmische Wolkenmeer, - „das sollten Sie malen“, liebt tiefe Horizonte, hohe Himmel, nicht immer in d. Mitte, - ich habe so was nie gemalt; [...] Diese Gedanken [waren] mir außerordentlich anregend. Habe bisher nicht gewagt, solche Bilder zu malen, u. sie liegen mir so sehr, Luft, Himmel vermag ich aufzufassen – fühle, wie ich freier werde, werden muß. –*<sup>369</sup>

Aufzeichnungen wie diese zeugen von einem intensiven Austausch über Kunst im weiteren Sinne, man setzt sich mit dem Gegensatz von Natur und Kunst auseinander, mit der Rolle der Kunst für den Menschen. Dabei geht es um das Wesentliche, das Herausfiltern der wahren Stimmung, der wesentlichen Bedeutung. Allerdings ist davon auszugehen, dass entsprechende Unterredungen vorwiegend unter vier Augen stattfinden. Erst in der völligen Vertrautheit mit einer wesensverwandten Person ist man in der Lage, sein Innerstes – nämlich die Gedanken über die eigene Kunst – preisgeben zu können. Seelenverwandtschaften solcher Art finden sich zwischen Hauptmann und Modersohn, der früh wichtige Gemeinsamkeiten entdeckt: „Wahrheit, Echtheit, Natürlichkeit, Wesenheit, das sind seine Ziele, wie meine Ziele“<sup>370</sup>.

Aber auch zwischen Paula und Rilke entwickelt sich eine besondere Bindung. In ihr findet er eine Person, mit der man „über Gespräche und Schweigsamkeiten aufeinander“ zugehen kann<sup>371</sup>. Man bewegt sich auf einer geistigen Ebene, tauscht sich über Kindheit, Tod und prägende Lektüreerfahrungen aus und blickt überrascht auf die Erkenntnisse, die sich im Zuge

---

<sup>368</sup> RTF, S. 240.

<sup>369</sup> OMT, S. 28.

<sup>370</sup> OMT, S. 26.

<sup>371</sup> RTF, S. 231.

der Unterhaltungen herauskristallisieren. Rilke notiert nach einem zeitlosen Abend in Paulas Lilienatelier: „Auf weitem Weg, dessen Ende keiner absehen konnte, kamen wir zu diesem Augenblick Ewigkeit. Erstaunt und schauernd schauten wir uns an, wie zwei, die unvermutet vor dem Tor stehen, hinter dem schon Gott ist.“<sup>372</sup>

Intime Gespräche dieser Art finden aber kaum im vollständigen Kreise der sonntäglichen Treffen statt. Rilkes Tagebucheintragen kann entnommen werden, dass das charakteristische Gemeinschaftserlebnis im Wesentlichen von Musik und Poesie bestimmt wird: Die beiden Dichter lesen aus ihren Aufzeichnungen vor, während kammermusikalische Beiträge für eine stimmungsvolle Atmosphäre sorgen. Man umgibt sich selbst mit Schönerem, profane Themen von politischer oder wirtschaftlicher Brisanz werden bewusst ausgespart, Schöngestimmtes bestimmt die aufkommende Konversation. Auch wenn Rilke das „sofort einsetzende Theoretisieren Carl Hauptmanns“ nach einem Gedichtvortrag ablehnt, weil es ihn zwingt „zu reden“<sup>373</sup>, verdeutlicht sein Tagebuch das hohe Reflexionsniveau der Künstler, welche die vorgetragenen Lieder und Verse zum Anlass für geistreiche Unterhaltungen nehmen, bisweilen aber auch für ein Verharren in ernster Stille und Schweigsamkeit.

Es ist augenfällig, dass dieser Kreis von bildenden Künstlern und Literaten nicht den Anspruch besitzt, eine Diskussion mit der künstlerischen Arbeit in Gang zu setzen; das Reden über die eigene Kunst findet in diesem Rahmen nicht statt. Lediglich in Einzelgesprächen, die weitgehend unter Verschluss bleiben, ist eine gewisse Annäherung möglich. Bezeichnend ist jedoch, dass selbst diese Dialoge selten den Kern des individuellen Künstlerdaseins erreichen. So lässt Rilke jegliches Interesse an den Gemälden und Zeichnungen in Paulas Lilienatelier vermissen, während er sich dort mit ihr unterhält. Einzig Modersohn widmet ihr seine Aufmerksamkeit, bewundert ihre Fortschritte und tauscht sich mit ihr über die Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks aus. Dieser wiederum erfährt durch die Begegnung mit Paula und Hauptmann wichtige Impulse, die Einfluss auf sein Denken und Arbeiten nehmen. Künstlerischer Rückhalt und Bestätigung durch den ganzen Kreis sind jedoch nicht gegeben.

---

<sup>372</sup> Ebd., S. 232.

<sup>373</sup> Ebd., S. 214.

### 3.2.2. „Wir nennen uns: die Familie“ – Wahlverwandtschaft und Künstlerehen

Durch die sonntäglichen Treffen im Barkenhoff finden die Künstler immer näher zusammen. Sie spüren Verwandtes in ihren Einstellungen und Verhaltensweisen und teilen die Sehnsucht nach einem von Kunst durchdrungenen Leben. Dass sie dabei unterschiedliche künstlerische Ziele verfolgen, stört das innige Verhältnis untereinander nicht. Dadurch, dass der Diskurs über eigene Kunstwerke völlig ausgespart ist, schützt man sich vor Kritik und möglichen Auseinandersetzungen. Schließlich kommt man im kleinen Kreis zusammen, um sich wohl zu fühlen und eine harmonische Zeit zu erleben. So muss die Vertrautheit auf eine andere Art und Weise gesichert werden. Zum einen tragen Rituale dazu bei, eine gewisse Regelmäßigkeit und Stabilität herzustellen: Für die Zusammenkunft der Freunde werden feste Termine und Treffpunkte bestimmt, für jede Versammlung sind kulturelle Programmpunkte vorgesehen, man kleidet sich festlich und besteht auf gehobener Konversation. Unerwünschte Zwischenfälle sind damit selten, zumal die Künstler streng darauf bedacht sind, die Privatheit des Kreises vor dem Eindringen weiterer Personen zu verteidigen. Zum anderen wird deutlich, dass die Freunde hier eine Art Zuflucht gefunden haben, einen Rückzugsort, der ihnen, auch in der Abgeschlossenheit des Teufelsmoors, das Gefühl von Geborgenheit und familiärem Halt bietet. So schreibt Paula Ende des Jahres 1900 an ihre Tante Marie:

*Draußen leben wir eine stille Gemeinde: Vogeler und seine kleine Braut, Otto Modersohn und ich, und Clara Westhoff. Wir nennen uns: die Familie. Wir sind immer Sonntags beieinander und freuen uns aneinander, und teilen viel miteinander. So mein ganzes Leben zu leben ist wunderbar.*<sup>374</sup>

Tatsächlich bilden die freundschaftlichen Bindungen zwischen den Künstlern das Fundament für eine Lebensgemeinschaft, in der emotionaler Rückhalt den gleichen Stellenwert erhält wie das bewusste Erzeugen einer ästhetischen Wirklichkeit, in der die gemeinsame Erfahrung von Harmonie und Schönheit im Mittelpunkt stehen. Bezeichnend für den Worpsweder Kreis sind dabei Kommunikationsformen, durch welche die einzelnen Künstler miteinander in Kontakt treten. Neben den bereits angesprochenen „Ateliergesprächen“ sind es Briefwechsel und lyrische oder künstlerische Auseinandersetzungen mit den gemeinsamen Erfahrungen, welche die exklusive Qualität des Kreises thematisieren oder dazu beitragen, diese zu intensivieren.

Eine besondere Bedeutung in der kultivierten Kommunikation unter den Künstlern kommt vor allem dem Schreiben von Briefen zu. Unter strenger Bewahrung der höflichen Anrede (selbst die Freundinnen Paula und Clara siezen sich zeitlebens) schreibt man sich Postkarten

---

<sup>374</sup> PBT, S. 296 f.

von Reisen oder Ausflügen, erstattet Bericht über das eigene Befinden oder tauscht künstlerische Gedanken aus. So bleibt man auch in räumlichem Abstand miteinander in Kontakt. Vor allem Rilke nutzt diese Kommunikationsform während seiner Berliner „Zwischenzeit“ ab Oktober 1900, um trotz der räumlichen Distanz geistig an den gemeinsamen Sonntagabenden teilnehmen zu können. Paula teilt ihm am 25. Oktober 1900 unmissverständlich mit, wie „traurig“ sie über seine Abwesenheit ist und bekräftigt darauf seine Bedeutung innerhalb des Kreises:

*Clara Westhoff und ich, wir sprachen neulich darüber, daß Sie eine lebendig gewordene Idee von uns seien, ein erfüllter Wunsch. Sie leben stark unter unserer kleinen Gemeinde. Ein jeder von uns ist Ihnen dankbar zugekehrt und möchte Ihnen so gerne noch einmal Freude machen [...]. An unsern schönen Sonntagen sind Sie unter uns, sind wir bei Ihnen. Und so wird es bleiben. Denn Sie werden einen [sic] jeden von uns zum Ereignis, und in uns lebt weiter, was Sie uns in Überfülle lautlos und sanft in die Hände legten. –<sup>375</sup>*

Rilke antwortet der Freundin auf seine Weise und legt seinem Brief ein Gedicht bei, das sie „am Abend“, da sie es empfängt, „lesen und lieb haben“ soll; die erste Strophe lautet:

*Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen.  
Mein Leben ist beglänzt und überglüht.  
Ich rede zwar; doch, mit dem sonst verglichen,  
sind alle Worte jetzt von mir gewichen,  
und meine Schweigsamkeit steht auf und blüht.<sup>376</sup>*

Durch das Medium des Briefes teilen sich die Künstler also nicht nur versäumte Ereignisse und Vorkommnisse des Kreises mit, eine wichtige Funktion des Schreibens liegt vor allem darin, die gegenseitige Verbundenheit und Zuneigung zu betonen, sich einander in Sicherheit zu wiegen. Auf diesem Wege können allerdings auch Nachrichten übermittelt werden, die von Angesicht zu Angesicht etwas zögerlicher über die Lippen kommen:

*Sie wissen davon nicht wahr. Es ist schon lange; schon vor Hamburg. Ich habe Ihnen nicht davon gesprochen. Ich dachte, Sie wüßten. Sie wissen ja immer und das ist so schön. Und heute mußte ich es Ihnen doch mit Worten nennen und taufen und Ihnen es fromm in die Hände legen, auf daß Sie Pathe stehen.<sup>377</sup>*

Was Paula Becker ihrem Freund Rilke am 12. November 1900 mitteilt, ist die lange geheim gehaltene Verbindung mit Otto Modersohn. Schon von Anfang an war er der Einzige unter den Künstlern gewesen, der sich für ihre Arbeit interessierte und ihr „so viel Liebes“ über ihre „Sachen gesagt“ hatte, dass sie „fast gar nicht mehr glaubte“, dass es ihre seien.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> PBT, S. 275.

<sup>376</sup> Rilkes Brief vom 28. Oktober 1900. In: Stamm (Hg.) (2003), S. 16.

<sup>377</sup> PBT, S. 282.

<sup>378</sup> Ebd., S. 196

Seit den Herbstwochen 1900 fühlen sie sich zusammengehörig, sie schauen sich Mappen mit Modersohns frühen Zeichnungen an und gehen zum Malen hinaus in die Wiesen und Moore.<sup>379</sup> Ihre Treffen versuchen sie jedoch geheim zu halten, da das Dorf noch nichts von ihrer Beziehung erfahren darf, schließlich liegt der Tod Helene Modersohns erst drei Monate zurück. Der durch die lange Krankheit seiner Frau niedergeschlagene und grüblerische Künstler erwacht durch die junge Malerin zu neuem Lebensmut, wie sein Tagebucheintrag vom 27. September 1900 verrät:

*In mir sucht mit elementarer Gewalt der solange zurückgehaltene Drang zu frischem Lebensgenuss, zu glühender Kunstausbübung sich zu bethätigen. In Paula Becker habe ich das Mädchen gefunden, das all' diesen Trieben entspricht. Lange standen wir uns sympathisch gegenüber. Immer stärker ganz von selbst, verwandelte die Zuneigung sich in die glühendste Liebe.*<sup>380</sup>

Nach einer Kahnfahrt auf der Hamme, am 12. September des gleichen Jahres, verloben sich die beiden, Mitwisser sind lediglich Heinrich Vogeler und Clara Westhoff. Das uneingeschränkte Vertrauen der Künstler untereinander bildet eine wichtige Stütze der Gemeinschaft. So kann die junge Liebe im Schutze der Freunde wachsen und gedeihen, auch wenn längere Ausflüge des Kreises anstehen:

*Wunderbar, unvergeßlich waren die Tage in Hamburg. Eine einzige Harmonie erfüllte die gesamte Gesellschaft, die unausgesprochene, von allen geahnte Liebe bildete den seligen Mittelpunkt. Mir war an der Seite meiner Paula unendlich wohl. Hein. Vogeler war ganz famos; auch s. Bruder Franz, Frl. Westh. Frau Bock.*<sup>381</sup>

Bei dieser Exkursion handelt es sich um eine Reise des Worpsweder Freundeskreises zur Premiere von Carl Hauptmanns Drama *Ephraims Breite*. Die Tage in Hamburg gestalten sich für alle Beteiligten zu einer äußerst anregenden und glücklichen Zeit. Nach Theater- und Opernbesuchen macht man eine Rundfahrt durch Hamburg, besichtigt die Ausstellung der Kunsthalle Hamburg und die Privatbildersammlung des Bankier Behrens.

Das intensive Gemeinschaftserlebnis der Hamburger Tage prägt den Zusammenhalt des Kreises nachhaltig. Nach dieser Reise entschließt sich Rilke, in Worpswede zu bleiben. Er „will in diesem Sturm bleiben und alle Schauer fühlen dieses großen Ergriffenseins“, will „einschneiden um eines kommenden Frühlings willen“<sup>382</sup>, doch am 5. Oktober reist er plötzlich nach Berlin ab – ein schwer begreifbarer Entschluss nach solchem Enthusiasmus. Nachträgliche Rechtfertigungen mögen den Grund seines Aufbruchs darlegen. So schreibt er am 24. Oktober 1900

---

<sup>379</sup> Bohlmann-Modersohn (2005), S. 91.

<sup>380</sup> Otto Modersohn: Aus dem Tagebuch 27. September 1900 bis 1902. In: CHW, S. 319. Hervorhebung im Original.

<sup>381</sup> Ebd., S. 320. Hervorhebung im Original.

<sup>382</sup> Vgl. ebd., S. 272.



der befreundeten Schriftstellerin Frieda von Bülow, eigentlich hätte er ein kleines Haus in Worpswede gemietet, doch es ergab sich „...dass ich doch von allen Hilfsmenschen und Hilfsmitteln, welche meine Arbeiten (besonders die russischen) brauchen, zu sehr entfernt wäre und Gefahr liefe, mit dem mühsam errungenen Studium alle Zusammenhänge zu verlieren.“<sup>383</sup> Der allzu plötzliche Umschwung seiner Pläne und die überstürzte Abreise aus Worpswede deuten jedoch auf einen anderen Grund hin. So ist zu vermuten, dass Rilke von der Verlobung Paula Beckers mit Otto Modersohn erfahren haben muss. Nach zahlreichen Gesprächen in Paulas „Lilienatelier“ war er der Freundin besonders nahe gekommen, gleichwohl er an eine feste Beziehung kaum gedacht haben mag. Beide Künstlerinnen, Paula und Clara, sollten ihm „Schwestern meiner Seele“<sup>384</sup> bleiben, eine Vorstellung, die auch in der zweiten Strophe des Gedichts vom 10. September 1900 zum Ausdruck kommt:

*Keine darf sich je dem Dichter schenken,  
wenn sein Auge auch um Frauen bat;  
denn er kann euch nur als Mädchen denken,  
das Gefühl in euren Handgelenken  
würde brechen von Brokat.*<sup>385</sup>

Das Bild, das sich der Dichter damals von den beiden jungen Frauen macht, ist das einer unschuldigen Mädchenschönheit, gepaart mit seiner Auffassung vom Künstlertum als einer fast priesterlichen Berufung und seinem eigenen Bedürfnis nach Einsamkeit und Freiheit, das er offenbar auch bei Paula und Clara wahrnehmen will. Ausgehend von diesen Überlegungen scheint seine Reaktion auf Paulas Verlobung also eher damit zusammenzuhängen, dass sein Bild der Mädchen zerstört wird, dass sich Paula überhaupt an einen Mann binden will.<sup>386</sup>

Doch nur wenige Monate später muss er feststellen, dass er die selbst auferlegte Distanz zu den jungen Frauen nicht mehr aufrechterhalten kann. Paula und Clara besuchen ihn Anfang 1901 in Berlin-Schmargendorf, wo die beglückende „schwesterliche“ Konstellation des Worpsweder Sommers wiederhergestellt wird. Paula ist schon seit Mitte Januar dort, um sich mit einem sechswöchigen Kochkurs auf ihre Haushaltspflichten vorzubereiten. Schnell stellt sich die stille Vertrautheit der Gespräche im Lilienatelier wieder ein, man besucht Kunstausstellungen und nimmt an der Eröffnung einer Wohnungsausstellung im Kunstsalon Keller und

---

<sup>383</sup> Rilke, Rainer Maria (1933): Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 bis 1902. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag. S. 62.

<sup>384</sup> In einem Gedicht vom 28. Oktober 1900 schreibt er: „Ich bin bei euch. Bin dankbar bei euch beiden. / die ihr wie Schwestern meiner Seele seid; / denn meine Seele hat ein Mädchenkleid, / und auch ihr Haar ist seiden anzufühlen.“, siehe RTF, S. 303.

<sup>385</sup> Ebd., S. 217.

<sup>386</sup> Vgl. Pettit (2001), S. 45.

Reiner teil, wo auch Heinrich Vogeler mit Arbeiten vertreten ist. Wie eng der Zusammenhalt und das wechselseitige Vertrauen des Worpsweder Freundschaftsbundes sind, veranschaulicht eine Tarnaktion, um Paulas Verlobung mit Modersohn geheim zu halten, bei der Rilke die Kuverts der Briefe Paulas an Modersohn adressiert, während die Briefkuverts aus Worpswede entweder von Heinrich Vogeler oder Clara beschriftet werden.<sup>387</sup> Clara selbst reist Ende Januar 1901 nach Berlin. Sie und Paula sind abends oft bei Rilke in Schmargendorf, doch als Paula ihren Freund am 15. Februar 1901 besucht, stellt sie betroffen fest, dass Clara sich bereits dort befindet. In einem Brief an Rilke schildert sie ihre Reaktion darauf mit einer großen Offenheit:

*Lieber Freund, Als ich gestern bei Ihnen beiden im Zimmer stand, war ich weit, weit ferne von Ihnen Beiden. Und es überfiel mich eine große Traurigkeit, die auch heute über mir lag, und mein Lebensmütlein dämpfte. Heute im Schlaf aber ist sie von mir gewichen und ich fühlte daß es eine kleinliche Traurigkeit war. Nun freue ich mich ihrer, daß sie weg ist, und freue mich meiner und des Lebens und, und dies wollte ich Ihnen sagen, und freue mich über Sie und reiche Ihnen die Hand. Ihr Bäumlein hat einen großen Schuss gethan und ist gewachsen. Und der, der es sieht, der freut sich dran. Also: Es grüßt Sie Eine, die es sieht und die sich freut!*<sup>388</sup>

Dieser Brief ist ein Beispiel für Paula Beckers menschliche Größe. Sie verschweigt nicht, dass sie sich plötzlich ausgeschlossen fühlt, dass sie Angst vor möglichen Veränderungen hat, bringt es aber dennoch übers Herz, den Freunden ehrlich zu gratulieren.

Über das, was in der Zeit nach Paulas Abreise genau geschieht, herrscht in der Rilke-Forschung nach wie vor Unklarheit.<sup>389</sup> Fest steht, dass Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke den Entschluss fassen, die Ehe miteinander zu schließen. Die Entscheidung, Berlin zu verlassen, scheint bereits getroffen zu sein. Ende Februar 1901 geben sie ihre Verlobung schließlich bekannt, im April soll geheiratet werden. Die Nachricht von der Verlobung gleicht in Worpswede und Bremen einer kleinen Sensation. Selbst Paula, die viele gemeinsame Wochen mit den beiden in Berlin verbracht und erste Ahnungen von einer Verbindung der beiden hatte, zeigt sich in einem Brief an Modersohn über die rasche Verlobung überrascht: „Ja, dieses neue Brautpaar. Übrigens habe ich in meinem Brief nicht angedeutet, da ich selbst nichts davon wusste.“<sup>390</sup> Doch Paula scheint sich aufrichtig über die neue Verbindung zu freuen. Die beschwingte Stimmung im Worpsweder Frühjahr 1901 hat jedoch noch weitere Gründe, die in Paulas Brief an ihre Tante Marie am 23. März desselben Jahres deutlich werden:

---

<sup>387</sup> Vgl. ebd., S. 82 f.

<sup>388</sup> PBT, S. 333.

<sup>389</sup> Vgl. Pettit (2001), S. 86.

<sup>390</sup> PBT, S. 337.

*In unserer Nachbarschaft ist so viel Glück. Heinrich Vogeler kommt in diesen Tagen mit seinem blonden schlanken Mädels von der Hochzeitsreise heim, und Clara Westhoff heiratet in den nächsten Wochen den Dichter Rainer Maria Rilke, unser aller Freund. Und zu alledem ist es Frühling.<sup>391</sup>*

Neben ihrer eigenen Hochzeit mit Otto Modersohn, die für Pfingsten 1901 angesetzt ist, und der Rilkeschen Vermählung im April treten also auch Heinrich Vogeler und seine junge Verlobte Martha Schröder, Tochter einer Worpsweder Lehrerwitwe, vor den Traualtar. Die Reaktion aus dem Freundeskreis ist teilnahmsvoll und innig, jedoch nicht ohne Zweifel, wie es in Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900 deutlich wird:

*Im Herbst wollen sie einander etwas näherkommen und wollen vorsichtig beginnen, französische Bücher zusammen zu lesen, später zusammen Bilder zu sehen, in Holland zuerst... „Und das wird das Schwerste sein...“ Werden sie sich beide an Gemeinsamkeiten gewöhnen? Oder wird etwas geschehen, was sie zu Gemeinsamen macht? Vor einem Bilde, bei einem Buche? Und müssen diese Versuche an Bild und Buch geschehen und vorsichtig?<sup>392</sup>*

Martha ist die einzige Person innerhalb der drei befreundeten Künstlerpaare, die keine ausgebildete Künstlerin ist. Trotzdem zeigt sie schon in jungen Jahren Begabung in Handarbeiten, hat Freude an der Putzmacherei und erlernt das Spinnen und Weben – Fertigkeiten, die damals noch zum Alltag der Hausfrauen und der Bauern gehören und nun von Heinrich Vogeler gefördert werden. Immer wieder regt er seine Frau an, ihre kunsthandwerklichen Fähigkeiten weiter zu entwickeln und ermöglicht ihr schon vor der Hochzeit, versäumte Bildungswege nachzuholen.<sup>393</sup> Dass sich aus dem natürlichen und willensstarken Worpsweder Mädchen nach der Heirat langsam eine junge Dame entwickelt, bezeugen Paulas Beobachtungen, die sie Clara in einem Brief am 13. Mai 1901 mitteilt:

*Bei den beiden Vogelers ist es süß und lieb immer und aus der kleinen Martha blüht viel wundervolles auf. Ich merke immer mehr wie neben ihrer Blumenhaftigkeit und Reinheit ein Mensch in unserem Sinne in ihr lebt. Allein unter vier Augen wage ich mich nicht zu ihr und in sie. Ich glaube da haben wir beide Scheu. Sie ist aber zart und der Frühling macht sie zittern und ihre Nerven so, daß sie das Regenwasser riecht, nachdem sie sich damit gewaschen hat. Wir müssen sie schön pflegen.<sup>394</sup>*

Äußerungen wie diese machen deutlich, dass die Sensibilität für ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung ein entscheidender Faktor für die Entwicklung einer gemeinsamen geistigen Ebene ist. Ein „Mensch in unserem Sinne“ besitzt die Fähigkeit, Schönes wahrnehmen und empfinden zu können, da verwundert es nicht, dass Künstlertum auch Bedingung von Liebe

---

<sup>391</sup> Ebd., S. 342.

<sup>392</sup> RTF, S. 233 f.

<sup>393</sup> Mehr dazu in Kapitel 3.2.4.2. *Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoff: Martha Vogeler.*

<sup>394</sup> PBT, S. 344.

und Ehe in Worpswede ist. Otto Modersohns Tagebucheinträge aus dem September des Jahres 1900 illustrieren dies besonders eindringlich:

*Meine Paula ist ein einziges Mädchen. Sie strebt nach echt künstlerisch feinem Leben, hat reiche Veranlagung und feinstes Verständnis für alle Künste, besonders Malerei. Sie ist echt künstlerisch in ihrem Innern.*

*Ich möchte nur mit einem künstlerischen Weibe leben, denn mein Bestes, mein Ganzes was ich habe, ist die Kunst.*

*Musik, Literatur, Malerei, Natur – alles ist ihre Liebhaberei. So muß meine Frau sein. Die kleinen Sorgen des Lebens dürfen nicht so großen Raum haben. Immer das Große, Feine, Köstliche lieben und suchen. – So passen wir im Innersten zusammen. So lieben wir daßelbe und vertiefen uns gegenseitig, helfen uns über das Kleine hinweg.<sup>395</sup>*

Gegenüber dem arbeitsteilig organisierten, sexuellen und ökonomischen Zweckbündnis bürgerlicher Prägung eröffnet diese Einstellung der Künstlerehe eine neue Dimension von gleicher Arbeit und wechselseitiger Einflussnahme und bestärkt die Emanzipation der Künstlerinnen.<sup>396</sup> Trotzdem gerät die Ehe für die Künstlerinnen zu einem Drahtseilakt, wenn sie auch weiterhin ihre Kunst ausüben wollen. So sehen sich viele Künstlerinnen um 1900 gezwungen, das eigene Werk gegenüber dem des bewunderten Ehemanns zurückzustellen. Ein solches Schicksal erleidet – als eine der Ehefrauen der Worpsweder Gründerväter – auch Hermine Overbeck-Rohte, welche die Rolle der talentierten Malerin zeitweise weitgehend durch die der Künstlergattin, Hausfrau und Mutter ersetzt.<sup>397</sup> Schreibt sie ihrem Mann anfangs noch: „Es ist ja auch gar nicht nötig, dass ich gleich ganz auf die Kunst verzichte“<sup>398</sup>, geht sie bald schon Kompromisse ein: „Wenn ich nicht so viel malen kann, wie ich hoffe, dann mußt Du einen Ausgleich dadurch schaffen, dass Du mich an Deinem Schaffen teilhaben lässt.“<sup>399</sup>

Für Paula Modersohn-Becker ist es jedoch undenkbar, ihre Kunst aus hauswirtschaftlichen oder familiären Gründen aufgeben zu müssen, was in verschiedenen Äußerungen kurz vor der Eheschließung mit Modersohn deutlich wird. So schreibt sie ihrer Tante Marie im Oktober 1900, sie wolle ihre „Kunst nicht an den Nagel hängen“, nein: „In der Kunst verstehen wir uns sehr gut, der eine sagt meist, was der andere denkt.“ Aus dem Grund sei es für sie selbst-

---

<sup>395</sup> Drei Tagebucheinträge Otto Modersohns, undatiert. Zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2005), S. 95 f.

<sup>396</sup> Vgl. Spickernagel (1997), S. 23 f.

<sup>397</sup> Vgl. Hansmann, Doris (2011): Künstlerkolonie Worpswede. München u.a.: Prestel. S. 29.

<sup>398</sup> Hermine Rohte in einem Brief an Fritz Overbeck vom 24. 10. 1896. In: Heidemann, Christine/Fiebig, Harald (Hg.) (2002): Hermine Overbeck-Rohte und Fritz Overbeck. Ein Briefwechsel (1896-1909). Bremen: Donat Verlag. S. 21.

<sup>399</sup> Ebd., S. 163.

verständlich, dass ihr künftiger Ehemann und sie „vereint weiterstreben“<sup>400</sup>. Ihrer Mutter schreibt sie ein paar Wochen später: „Ich will meine Junggesellenzeit noch recht zum Lernen wahrnehmen; denn dass ich mich verheirate, soll kein Grund sein, dass ich nichts werde.“<sup>401</sup> Auch die Tatsache, dass Otto Modersohn eine kleine Tochter mit in die Ehe bringt, hindert Paula nicht daran, sich voll und ganz ihrer Kunst zu widmen. Der Unterstützung ihres Mannes kann sie sich dabei sicher sein. Er verschafft ihr nicht nur genügend Freiraum für ihre eigene Arbeit – neben einer Hauswirtschafterin stellt Modersohn ein Kindermädchen für seine Tochter Elsbeth ein – er akzeptiert sie auch als selbständige Künstlerin, die ihm ebenbürtig ist, schließlich ist er der Überzeugung:

*Ich finde, eine Frau muss anregen, auch ein geistiges Leben führen – nicht bloß im gewöhnlichen Sinne Frau sein für Haus und Kind. Die furchtbar ordentlichen, geregelten Ehen ohne Freiheit, Witz und Unternehmungen sind langweilig.*<sup>402</sup>

Mit dieser emanzipierten Einstellung und Weitsicht ermöglicht Otto Modersohn seiner Frau die Verwirklichung ihrer künstlerischen Ziele. Ohne seine ideelle, emotionale und finanzielle Unterstützung wäre das herausragende Werk Paula Modersohn-Beckers, die heute als Pionierin der Moderne gilt, nicht denkbar gewesen.

Die Synthese von Freundschaft, Liebe, Ehe und Kunst hat für das Verständnis des Worpsweder Kreises eine wesentliche Bedeutung. Die Künstler streben nicht nur nach einem kunstdurchdrungenen Leben, sondern suchen offensichtlich auch nach der idealen Definition von Beziehung und Liebe. Inwieweit mit der Auslotung der individuellen Existenz eine Loslösung von bürgerlichen Bindungen verbunden ist, kann nicht abschließend beantwortet werden. Sicher ist, dass man – den kritischen Stimmen aus Familie und Verwandtschaft zum Trotz – versucht, eine Lebensform zu erreichen, in der sämtliche Rollenklischees verworfen und gleichwertige Partnerschaften angesteuert werden können.

Allerdings gestaltet sich die Realisierung der drei Künstlerehen recht unterschiedlich. Während Modersohns und Rilkes eine relativ moderne Vorstellung von Ehe zu verwirklichen versuchen und sich mehr oder weniger große Freiheiten einräumen, was durchaus auch zeitweise räumliche Trennungen einschließen kann, verlaufen die ersten Jahre der Vogeler'schen Ehe völlig im Rahmen bürgerlicher Maßstäbe: Martha bringt drei Töchter zur Welt und ihr Mann sorgt für den Lebensunterhalt.

---

<sup>400</sup> Vgl. PBT, S. 277.

<sup>401</sup> Ebd., S. 280.

<sup>402</sup> Zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2005), S. 116 f.

Eigene berufliche Perspektiven sind für die intelligente und wissenshungrige Martha zunächst nicht vorgesehen, zumal sie keine qualifizierenden Abschlüsse vorweisen kann. Vergleicht man ihren Lebenslauf mit dem ihrer gleichaltrigen Freundinnen Paula und Clara, so wird deutlich, dass Martha eine Grundvoraussetzung fehlt, wodurch ihr das Leben unter den gebildeten Malern und Literaten des Kreises oftmals erschwert wird: eine bürgerliche Erziehung innerhalb eines kultivierten und (bildungs-)bürgerlichen Elternhauses.

### 3.2.3. Bürgerlichkeit und Biedermeier

#### 3.2.3.1. (Bildungs-)bürgerliche Herkunft

*Mit dem jungen Ehepaar Paula Becker und Otto Modersohn verband uns ein inniges Freundschaftsverhältnis. [...] und sonntags, am Nachmittag, kam Otto mit der Paula von unten durch den Garten zwischen Blumenbeeten auf die Terrasse vor unserem Haus hinauf, Paula in ihrem weißen Kleid, umgürtet mit roten Korallen und mit einer Kette von Bernsteinkugeln um den Hals. [...] Wenngleich sie neben den vielen schönen Künsten und der Kultiviertheit des Lebens auch das soziale Elend sah, so war sie doch noch ganz abhängig, wie wir selber ja auch, von unserer bürgerlichen Erziehung. An schöpferische Kräfte der Masse glaubte Paula nicht. Sie hielt die Wiederaufrichtung eines kaiserlichen Frankreichs für die einzige Rettung der Pariser Kultur. Sie glaubte, daß Führertypen wie Napoleon und Bismarck Gestalter des Lebens waren, Riesen, unabhängig von äußeren Verhältnissen, die sie umgaben.<sup>403</sup>*

Im Januar 1942, „im Kriegswinter des begonnenen siebzigsten Jahres“<sup>404</sup>, als Heinrich Vogeler diese *Erinnerungen* an die goldene Worpsweder Zeit niederschreibt, wird die Sicht des überzeugten Sozialisten und Kommunisten mehr als deutlich. Mit kritischer Distanz blickt er auf das exklusive und begünstigte Leben zurück, das zwar damals seinen jugendlichen Träumen entsprach, aber kaum Platz für eine Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Problemen ließ. Viel zu sehr ist man um 1900 noch Kind seiner Erziehung, bürgerliche Werte bestimmen die Einstellungen und Verhaltensweisen, die Kommunikations- und Umgangsformen der Künstlerfreunde.

Alle waren sie in Familien aufgewachsen, in denen Kultur, Bildung und bürgerlichen Tugenden wie Fleiß, Leistung und Sparsamkeit ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde. Während die Väter von Clara Westhoff und Heinrich Vogeler als Bremer Kaufmänner und Jungunternehmer ihr Geld verdienten, arbeitete Wilhelm Modersohn, der Vater Ottos, als Baumeister. Paulas Vater, Carl Woldemar Becker, hatte den Posten des Bau- und Betriebsinspektors bei der „Preußischen Eisenbahnverwaltung im Bremischen Staatsgebiet“ inne, während Rilkes Vater zwar nur eine bescheidene Beamtenstelle bei der Turnau-Kralup-Prager Eisenbahnge-

---

<sup>403</sup> HVE, S. 105 f.

<sup>404</sup> Ebd., S. 16.

sellschaft versah, seine Mutter aber aus gehobenen Ständen – sie war Tochter des Kaiserlichen Rats Carl Entz – stammte.<sup>405</sup> Keiner der Künstlerfreunde war in seiner Kindheit mit der unmittelbaren Erfahrung von Armut konfrontiert worden. Akute soziale Probleme, wie etwa die Entstehung des Industrieproletariats, waren ihnen aus diesem Grund weitgehend verborgen geblieben.

Wirft man nun einen Blick auf die berufliche Ausrichtung der Familien, ist schwerlich von einem bildungsbürgerlichen Stand zu sprechen. Laut Vondung wird dieser nämlich hauptsächlich von Berufsgruppen der höheren Beamtschaft – wie etwa von Professoren oder Gymnasiallehrern – oder von akademisch freien Berufen – wie etwa von Ärzten, Rechtsanwälten oder Künstlern – repräsentiert.<sup>406</sup> Ingenieure und Techniker werden nicht zum typologischen Innenbereich des Bildungsbürgertums gezählt, da sie von den ‚klassisch‘ und ‚humanistisch‘ Gebildeten nicht voll als ihresgleichen akzeptiert werden.<sup>407</sup> Gleichwohl sprechen einige der von Vondung aufgeführten Charakteristika<sup>408</sup> dafür, den Familien Modersohn, Becker, Westhoff, Vogeler und Rilke bildungsbürgerliche Ideale beizumessen.

So zeigt sich in vielen Familien etwa, dass die wirtschaftliche Prosperität hinter dem gesellschaftlichen Prestige zurücksteht, sofern es die Bildung und Erziehung der Kinder betrifft. Otto Modersohn, der älteste unter den Freunden, wächst in einer frommen, kulturell aufgeschlossenen Familie in Soest und Münster auf. Pflicht, Ordnung und Leistungswille gelten – ganz nach den Grundprinzipien der wilhelminischen Ära – als hohe Werte, dennoch hat man ein inniges Verhältnis, geht liebevoll und friedlich miteinander um.<sup>409</sup> Trotz seines vergleichsweise geringen Einkommens zeigt sich Ottos Vater Wilhelm äußerst großzügig hinsichtlich der beruflichen Ausbildung seiner Kinder: Sein ältester Sohn wird Jurist, die Tochter Lehrerin und der jüngste Sohn Theologe. Otto, das zweitjüngste Kind, weiß, dass auch er dem Vater seine berufliche Laufbahn zu verdanken hat. Zwar hätte Wilhelm Modersohn seinen Sohn lieber als Gymnasiallehrer gesehen, dennoch gibt er sich schließlich mit Ottos Plan ein-

---

<sup>405</sup> Holthusen, Hans Egon (2005): Rainer Maria Rilke mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 36. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 7.

<sup>406</sup> Vgl. Vondung, Klaus (1976): Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit. In: Vondung, Klaus/Dilcher, Gerhard (Hg.): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 20-33.

<sup>407</sup> Ebd., S. 25.

<sup>408</sup> Vondung sieht den Innenbereich der bildungsbürgerlichen Schicht durch sieben Charakteristika bestimmt, zu denen neben einer akademischen Ausbildung, einer hohen Selbstrekrutierung und einem gewissen In-Group-Verhalten unter anderem auch die Feststellung gehört, dass gesellschaftliches Prestige beim Bildungsbürgertum höhere Geltung als wirtschaftliche Prosperität besitzt. Vgl. ebd., S. 25 f.

<sup>409</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn (2005), S. 12

verstanden, an der Düsseldorfer Akademie Kunst zu studieren, was dieser auch Jahre später noch dankend anerkennt: „Mein Vater ist ein merkwürdiger, seltener Mann. Es überkam mich, dass ich sagte: dass ich Künstler bin, kommt nur, dass dies mein Vater ist.“<sup>410</sup> Es ist bezeichnend und spricht für eine durchaus bildungsbürgerliche Einstellung, dass der Bildung und der Kunst eine solche Bedeutung beigemessen wird.

Auch Familie Becker lebt in dem von alteingesessenen Patriziern und wohlhabenden Handelsherren dominierten Bremen vergleichsweise bescheiden. Das hält Mathilde Becker jedoch nicht davon ab, schnell interessante Kontakte herzustellen und ihr Zuhause zu einem Ort regen kulturellen Austausches und zu einem Zentrum für einen großen Freundeskreis zu machen. Auf familiären oder öffentlichen Festen, die sie ideenreich zu organisieren versteht, wird gemeinsam gesungen und gemalt, gedichtet und Theater gespielt.<sup>411</sup> Ihr Elternhaus bietet Paula die besten Voraussetzungen für eine grundlegende Bildung: Sprachen, Kultur und menschliche Großzügigkeit werden im Hause Becker großgeschrieben. Schließlich sind Herkunft und Bildung für die Gesellschaftsschicht, der sie angehört – das Bürger- und Beamten-tum des Deutschen Reiches – wichtiger als Besitz. Die Beckers selbst sind nicht vermögend, doch ein Teil der Familie ist reich, besitzt Plantagen in Übersee und herrschaftliche Villen, zumal Paulas Mutter der sächsisch-thüringischen Adelsfamilie von Bültzingslöwen entstammt und auch Carl Woldemar Beckers Vorfahren zu großen Ehren gelangt waren.<sup>412</sup> Der Zusammenhalt zwischen den Familien von Bültzingslöwen und Becker ist sehr groß, die begüterte Seite ist bereit, die weniger wohlhabenden Familienmitglieder zu unterstützen, was sich auf Paulas Lebensweg entscheidend auswirken wird.

Es wird deutlich, dass Kunst im Bürgertum, insbesondere im Bildungsbürgertum, verschiedene Funktionen innehat: Sie ist nicht nur Teil seiner Geselligkeit, orientiert über die Wirklichkeit und verklärt sie, sie kann auch – ohne wirtschaftliche Macht – als Distinktionsmittel „nach unten“ oder „oben“ gelten und wird zu einem luxuriösen Medium der Bildung. Mit ihrer Verpflichtung auf das „Wahre, Gute und Schöne“ gehört die Kunst zum Bereich des Idealen und ist in der Lage eine Gegenwelt zur prosaischen Welt der Arbeit und des Geldes zu bilden.<sup>413</sup> Im Hinblick auf die Worpsweder Künstlerfreunde hat die durch die Eltern initiierte

---

<sup>410</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 13.

<sup>411</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn (2007), S. 13.

<sup>412</sup> Sein Vater, Paul Adam von Becker, der als Sprach- und Literaturwissenschaftler an einer Hochschule in Odessa arbeitete, war dort zum kaiserlichen-russischen Staatsrat ernannt und geadelt worden. Vgl. ebd., S. 12.

<sup>413</sup> Vgl. Bollenbeck, Georg (1994): Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 214.



und vorgelebte Liebe zu Kunst und Kultur weitreichenden Einfluss auf die beruflichen Perspektiven der Kaufmanns- und Ingenieurskinder. Auch Heinrich Vogeler, der als zweites von sieben Kindern des Eisenwarengroßhändlers Carl Eduard Vogeler und seiner Frau Marie Louise in gutbürgerlichen Verhältnissen in Bremen aufwächst, kann in seiner Familie auf Verständnis für seine künstlerische Ader hoffen. Neben dem harten Arbeitsalltag sucht Carl Eduard Vogeler seelische Erbauung in musikalischer Betätigung, ist Mitglied der Liedertafel, singt aber auch am heimischen Klavier, wie sich sein Sohn rückblickend erinnert:

*Der Vater war ein kleiner Mann mit energischen, bestimmten Bewegungen. Er hatte eine tiefe Baritonstimme und begleitete sich am Klavier selbst. Das tat er gewöhnlich an den Sonntagabenden, da er alltags spät aus dem Geschäft heimkam. Schön sang er vor allem Schubert-Lieder.<sup>414</sup>*

Die regelmäßige Berührung mit Musik mag auf den jungen Heinrich prägend eingewirkt haben. Auch in späteren Jahren ist er ein großer Verehrer von Hausmusik, kammermusikalischen Stücken und Klavierliedern und übernimmt die väterliche Begeisterung für Franz Schubert. Überhaupt spielen Musik, Konzert- und Theaterbesuche eine wichtige Rolle im Hause Vogeler, zumal auch die Mutter einen ausgeprägten Sinn für Schöngestiges hat und großen Wert auf kulturelle Bildung legt.<sup>415</sup>

Doch Heinrichs Lebensweg scheint zunächst für Profaneres bestimmt: Nach dem frühen Tod des ersten und dritten Kindes soll er als Ältester das väterliche Geschäft übernehmen. Nach dem Abschluss der mittleren Reife meldet sein Vater ihn bei einem großen Bremer Handelshaus als Lehrling an, doch Heinrich hat „vor dem Zahlenaddieren und -subtrahieren ein wirkliches Angstgefühl“ und wird sehr krank, worauf die Eltern mit ihm zur Genesung „in den Schwarzwald nach Baden-Baden“ fahren. Als der Vater während des Kuraufenthalts „das Verhältnis des Jungen zur Natur und auch seinen unabweisbaren Drang, zu zeichnen und zu malen“ erkennt, kann er nicht anders und willigt in ein Malstudium an der Düsseldorfer Akademie ein.<sup>416</sup> Die Kompromissbereitschaft und Toleranz der Eltern Vogelers, die feststellen müssen, dass keiner der Söhne eine Neigung zum kaufmännischen Beruf verspürt und die Firma des Vaters übernehmen will, ist hoch anzurechnen. Das Geschäft wird nach dem Tod des Vaters verkauft; dadurch ist es den Kindern lange möglich, ein weitgehend sorgenfreies Leben zu führen.

---

<sup>414</sup> HVE, S. 23.

<sup>415</sup> Siehe Müller im Interview vom 10.1.2011, siehe Anhang 7.2.1., Teil II. Die studierte Sozialpädagogin Berit Müller ist die Enkelin der zweiten Vogeler-Tochter Bettina und leitet seit 1992 das Museum des *Haus im Schluh Worpswede*. Gemeinsam mit Daniela Platz ist sie Geschäftsführerin der Heinrich Vogeler Stiftung.

<sup>416</sup> Vgl. HVE, S. 28 f.

Sorgenfrei und selbstbestimmt sind die ersten Ausbildungsjahre Rainer Maria Rilkes sicherlich nicht, überhaupt scheint ihm familiärer Rückhalt fast gänzlich zu fehlen. Mit zehn Jahren wird er auf die Militärunterrealschule Pöltzen geschickt, wo er bis zum Übergang auf die Militäroberrealschule in Mährisch-Weißkirchen im Jahr 1890 bleibt. Er soll Offizier werden, um einmal diejenige gesellschaftliche Position zu behaupten, die seinem Vater versagt geblieben war.<sup>417</sup> Doch die nicht besonders feinfühligte Kadettenerziehung setzt dem sensiblen Jungen arg zu, am 6. Juli 1891 wird er seiner schlechten Gesundheit wegen entlassen. Auch der Versuch seiner Mutter, ihn in einer Handelsakademie unterzubringen, scheitert, doch als sein vermöglicher Onkel Jaroslaw eingreift und ihm ein monatliches Stipendium von 200 Gulden aussetzt, um ihm die staatliche Reifeprüfung und ein daran anschließendes Studium der Rechte zu ermöglichen, nimmt sein Lebenslauf Formen an. Nur schreibt er sich im Wintersemester 1895/96 nicht für Rechtswissenschaften, sondern für Philosophie, deutsche Literatur und Kunstgeschichte an der Universität Prag ein. Der wirtschaftlichen und ideellen Unterstützung seines Onkels zum Trotz verlässt Rilke nach nur sechs Monaten die Stadt und lässt sich in München nieder, eine Entscheidung, die er später folgendermaßen begründet:

*Als mein Vater seinerzeit mir zumutete, die Kunst, zu der ich mich bestimmt meinte, nebenbei zu betreiben (: neben dem Offiziersberufe oder dem des Juristen), da geriet ich allerdings in die heftigste und ausdauerndste Auflehnung: das lag aber durchaus an unseren österreichischen Verhältnissen und am engeren Milieu, in dem ich heranwuchs; in jenem, obendrein noch so nahe an den künstlerischen Verdünnungen der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, ein künstlerisch Wahres und Entschiedenes durchzusetzen, wäre, mit geteilter Kraft, völlig undenkbar gewesen – , ja, ich musste mich, um überhaupt nur anzufangen, ganz aus den Bedingungen der Familie und der Heimat auslösen; zu denen gehörend, die erst später, in Wahlheimaten Stärke und Tragkraft ihres Blutes erproben konnten.<sup>418</sup>*

Rilke muss sich also erst aus familiären Fesseln befreien, um seiner wahren Leidenschaft und Berufung nachgehen zu können. Lediglich der finanziellen Unterstützung seines Onkels Jaroslaw, der als Landesadvokat und Landtagsabgeordneter schon im Jahr 1873 mit Wappen, Wahlspruch und dem Titel Rilke Ritter von Rüliken in den erblichen Adelsstand erhoben wurde,<sup>419</sup> kann er sich noch einige Jahre gewiss sein.

Seine spätere Ehefrau Clara kann, ganz im Gegensatz zu ihm, auf ein verständnisvolles und förderndes Elternhaus bauen. Ihr Vater, der Bremer Kaufmann Friedrich Westhoff, ist selbst künstlerisch begabt und gibt dem Wunsch seiner Tochter, Malerin zu werden, nach. Anfang Oktober 1895 gestattet er der erst Siebzehnjährigen, in die private Münchener Malschule

---

<sup>417</sup> Vgl. Holthusen (2005), S. 19.

<sup>418</sup> Zitiert nach: ebd., S. 20.

<sup>419</sup> Vgl. ebd., S. 7.

Fehr/Schmid-Reutte in der Theresienstraße einzutreten, eine selbst für bürgerliche Verhältnisse beachtliche Entscheidung.<sup>420</sup> Doch Clara zeigt von Beginn an Entschiedenheit und Strebsamkeit, setzt an sich selbst hohe Ansprüche. Ihren Eltern schreibt sie am 20. 3. 1896:

*Viele Damen wollen so für sich und ihre Familie etwas malen lernen. Dann zeichnen sie etwas, fangen dann etwas zu malen [sic], Aquarell und Öl vielleicht, können dann vielleicht ganz nette Landschaften malen und so für den Haushalt genug. Das kann man in zwei Jahren erreichen. Sie können dann aber nichts ordentlich.*<sup>421</sup>

Um diesen Gefahren zu entgehen, erlegt sie sich selbst eine zweijährige solide Grundausbildung im Zeichnen auf. Sie ist sich bewusst, dass in der Beurteilung männlicher und weiblicher Kunst noch immer unterschiedliche Maßstäbe angesetzt werden und möchte möglichen Dilettantismuskritiken trotzen. Dass sie beharrlich gegen die Diskriminierung von Künstlerinnen und gängige Klischees angeht, beweisen die Worte, die sie etwa drei Jahre später nach Hause schreibt:

*Ich glaube, bei Künstlerinnen ist es sehr schwer, daß sie es zu etwas bringen, viel schwerer als bei Männern [...]. Daher hat es auch noch so wenig wirklich tüchtige Frauen gegeben. Also ich meine tüchtig in dem anderen Sinne, nicht als Frau tüchtig -, sondern als Künstler oder überhaupt als Mensch im Beruf. Unter welchen Bedingungen die Frauen nun eigentlich was leisten können, weiß ich nicht, ich weiß nur, daß ich was leisten will.*<sup>422</sup>

Claras Engagement führt sie sogar – als kaum Neunzehnjährige – zum bayrischen Minister für ‚Cultus und Unterricht‘, bei dem sie sich um die Zulassung von Künstlerinnen zu Anatomiekursen bemüht, die für Studenten der Akademie und Gewerbeschule wöchentlich gehalten werden, doch der Erfolg bleibt ihr versagt. Trotzdem zeugen ihre entschiedene Selbstbestimmung, das hohe Maß an Selbstbewusstsein und die realistische Einschätzung ihrer eigenen Leistung von einer unkonventionellen, rebellischen jungen Frau, die es früh gelernt hat, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Vielleicht ist es deshalb auch nicht verwunderlich, dass Friedrich Westhoff seine jugendliche Tochter 1895 völlig allein in die weite Welt ziehen lässt. Ihr bedingungsloser Anspruch auf berufliche und künstlerische Erfüllung ist einer Erziehung geschuldet, welche die Individualität des Menschen ernst nimmt und ihn – ausgestattet mit der bestmöglichen Bildung – in die Selbstbestimmtheit entlässt. Dass Fleiß, Ausdauer und Leistungswille auf diesem Weg unverzichtbare Tugenden sind, ist Clara aufgrund ihrer bürgerlichen Sozialisation durchaus bewusst. Ausgerüstet mit den besten Voraussetzungen und gesegnet mit einer starken, robusten Persönlichkeit ist Clara imstande, einen Weg einzuschla-

---

<sup>420</sup> Vgl. Sauer, Marina (1996): Clara Rilke-Westhoff. Die Bildhauerin 1878 – 1954. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein. S. 13.

<sup>421</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 15.

<sup>422</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 16.

gen, der für eine Frau des 19. Jahrhunderts vollkommen ungewöhnlich ist: Trotz der Vorurteile und der Schwierigkeiten, die sie als Frau und Künstlerin in dieser den Männern vorbehaltenen Kunstgattung zu bewältigen hat, setzt sie ihren Entschluss durch und wird Bildhauerin.

### 3.2.3.2. Rückzug ins häusliche Idyll

Wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, haben alle Künstler des Kreises eine ähnliche, von bürgerlichen Werten geprägte Erziehung und Sozialisation durchlaufen: Humanistische Bildung, kulturelle Interessen und bürgerliche Tugenden gehören zu der ideellen Ausrüstung, die sie in jungen Jahren mit nach Worpsswede nehmen.

Bezeichnend ist jedoch, dass diese Herkunft unmittelbaren Einfluss auf das Zusammengehörigkeitsgefühl und das Selbstverständnis des Kreises nimmt: Bürgerlichkeit wird zur Basis einer Lebensform, in der Stabilität, Sicherheit und Vertrautheit, aber auch ein gewisses geistiges Niveau eine wichtige Rolle spielen. Freilich ist man darauf bedacht, in der Abgeschiedenheit des Teufelsmoors neue Wege zu beschreiten, folgt einer Vision von Gemeinschaft, in der die Synthese von Kunst, Freundschaft, Liebe und Alltag gelingen kann. Doch bleibt man dabei stets in einem angemessenen Rahmen, anarchistische oder gegenbürgerliche Ausbrüche wie bei parallel existierenden Künstlergruppen der Bohème sind für den Kreis undenkbar. Gesellschaftspolitische Fragen haben um 1900 ohnehin nur geringe Relevanz für die Worpssweder Künstler, Themen, welche die ästhetische Atmosphäre der stimmungsvollen Treffen stören könnten, werden bewusst ausgespart. Um den Kreis vor den Sorgen des Alltags zu schützen, zieht man sich lieber ins Private zurück. Vogelers Barkenhoff bietet der „Familie der Künstler“ den nötigen Raum dafür, er wird zu einem Ort der Zuflucht, einer „Insel der Schönheit“, in der die Abkapselung von der grauen Wirklichkeit zeitweise funktionieren kann. Bei diesem Rückzug ins häusliche Idyll und der Betonung des Privaten werden biedermeierliche Tendenzen offensichtlich, die vor allem der bürgerlichen Ausrichtung des Kreises zuzuschreiben sind. So ist mit dem Begriff *Biedermeier* in erster Linie auch eine bürgerliche Kultur gemeint, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1815 – 1848) entsteht und das Privat- und Familienleben auf völlig neue Weise kultiviert. Im Vordergrund steht das häusliche Glück, man pflegt Geselligkeit in kleinem Rahmen und schätzt die Familie als ein heilsames Gegengewicht zur Außenwelt.<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Vgl. Sengle, Friedrich (1971): *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1948*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler. S. 57.

Der Rückbezug auf eine Zeit, die um 1900 nur ein halbes Jahrhundert zurückliegt, ist in hohem Maße aber auch auf die Begeisterung des Gastgebers für das Zeitalter der Romantik zurückzuführen. So findet sich nicht nur im Mobiliar des Barkenhoff und in seiner Kleidung viel biedermeierliches Zitat – er trägt Zylinder, Vatermörder und Bratenrock – auch sein künstlerisches Werk offenbart sich als Ausdruck seiner romantisch-verträumten Persönlichkeit. Das Thema Märchen ist ein großer Motivkomplex, der sein gesamtes Frühwerk durchzieht: Er illustriert eine nicht unerhebliche Anzahl von Märchenbüchern, wie etwa Hofmannsthals *Der Kaiser und die Hexe*, Ricarda Huchs *Dornröschen* und zwei Ausgaben von *Grimms Märchen*. Auch in seinen Gemälden spannt sich das Spektrum entsprechender Motive von klassischen deutschen Märchen und Sagen über unspezifisch mittelalterlich anmutende Szenen bis hin zur biblischen Erlösungsgeschichte.<sup>424</sup>

Darüber hinaus scheint das Märchen für Vogeler eine besondere Bedeutung, eine Wunschvorstellung oder sogar Hoffnung auszudrücken, die ihn beinahe sein ganzes Leben lang begleiten wird.<sup>425</sup> So dürfe man, schreibt Rilke in seiner Studie über den Freund, die Arbeiten Vogelers nicht nur für die „Träume eines späten Romantikers“ halten. Vielmehr solle man ihn als einen „Menschen unserer Zeit, ringend wie wir, wenig glücklich“ ansehen, als einen Menschen „mit einer schon ganz bestimmten, aber sehr eng begrenzten Wirklichkeit um sich“, zu der alles in Widerspruch stehe, was er als Erlebnis oder Stimmung empfangt, dem alles so fremd und unwahrscheinlich sei, dass er es nur als Märchen erzählen und als einmal gewesen empfinden könne. Folglich lege es Vogeler auf eine bestimmte Wirklichkeit an und sehe diese Wirklichkeit dadurch immer mehr bestätigt, weil er immer fähiger werde, „das Fremde in Eigenes umzudeuten, mit Eigenem auszusprechen und auf eigene Art zu erleben.“<sup>426</sup>

Die eher biedermeierliche zweite Wirklichkeit, die Vogeler um 1900 mit seinen Freunden lebt, ist demnach unmittelbarer Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit. Abgeschieden im Teufelsmoor, weit entfernt von den gesellschaftlichen Problemen der Industrialisierung und Modernisierung, konstruiert er mit dem Worpsweder Kreis eine Realität, die allen Beteiligten die besten Voraussetzungen für ungestörtes Leben und Arbeiten verspricht. Der familiäre Charakter des Kreises, der vor allem durch eine Beschränkung der Mitgliederzahl gewährleistet ist, bietet den befreundeten Ehepaaren nicht nur Geborgenheit und Rückhalt, sondern auch

---

<sup>424</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 104 ff.

<sup>425</sup> Noltenius, Rena (2010): Es wird einmal sein... – Märchenbilder von Heinrich Vogeler. In: Grafschaftsmuseum Wertheim/Haus Schluh Worpswede/Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V Fischerhude (Hg.), S. 17.

<sup>426</sup> Vgl. Rilke, Rainer Maria (1986): Heinrich Vogeler. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 14.

Raum für geistige Intimität. Ohnehin liegt in der Vorliebe für kleine gesellschaftliche Formen eine Verbindung zur Biedermeierzeit. So habe sich, laut Sengle, die Neigung zum Kleinen, Nahen und Konkreten nicht nur bei den künstlerischen Formen – man denke hier beispielsweise an jegliche Formen der Hausmusik, von Klavierliedern bis zu kammermusikalischen Stücken –, sondern auch in der Soziologie ausgewirkt. Da Familie als geistige und soziale Raumbildung verstanden werden müsse, bilde sie auch für Freundschaften die wichtigste Basis. Demnach liege in der „erweiterten Familie“ die „seelisch-geistige Grundlage der Biedermeierkultur“.<sup>427</sup>

Vogelers Barkenhoff ist also weit mehr als ein großzügig ausgebautes Eigenheim, er fungiert als Keimzelle eines familiären Freundschaftsbundes, wird zu einem Künstlergemeinschaftshaus, das der Gruppe als Zentrum geselligen und künstlerischen Austauschs dient. Dieser Kult von Haus und Familie entspricht der biedermeierlichen Sehnsucht des Restaurationsmenschen nach Sesshaftigkeit, vor allem aber der Möglichkeit, diese zu verlieren; angesichts der fortschreitenden Industrialisierung und Modernisierung ist diese Haltung für Vogeler und seine Freunde durchaus von Belang.<sup>428</sup> Man richtet sich nun „erst recht“ ein, sorgt für eine behagliche Wohnkultur und Gemütlichkeit und befasst sich mit innenarchitektonischen Gestaltungsmöglichkeiten.

Der Schutz vor den Problemen der Außenwelt scheint auf der Worpsweder „Insel der Schönheit“ also in zweierlei Hinsicht gesichert: zum einen durch die Abkapselung von der Großstadt und die Ansiedelung in der norddeutschen Provinz des Teufelsmoors, zum anderen durch die Realisierung einer exklusiven, biedermeierlich anmutenden Künstlergemeinschaft mit bürgerlichen Werten, die eine harmonische und ästhetische Gegenwelt zum harten Arbeitsalltag der Moorbauern einerseits und zu den kunstfeindlichen Umständen der Industriegesellschaft andererseits darstellt.

### 3.2.3.3. *Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt*

Vogelers Barkenhoff bietet dem Worpsweder Kreis die ideale Umgebung, da der Hausherr wie kaum ein anderer der Grundidee des Jugendstils folgt, der Idee eines von Kunst durchdrungenen Lebens. Alles, was sich in seiner Nähe befindet, trägt seine Handschrift: Sein Haus, der dazugehörige große Garten, seine äußere Erscheinung und seine Frau Martha, aber auch die alltäglichen Dinge des Lebens erhalten einen ästhetisch ansprechenden Charakter.

---

<sup>427</sup> Sengle (1971), S. 56 f.

<sup>428</sup> Ebd., S. 62.

Sein künstlerischer Gestaltungswille umfasst sämtliche Bereiche des Lebens: Er arbeitet nicht nur als Maler, Zeichner, Druckgrafiker und Illustrator, sondern ist auch als Architekt und Innenausstatter tätig. Vor allem seine kunstgewerblichen und architektonischen Arbeiten prägen für einige Zeit seinen Ruhm als Jugendstilkünstler: Er gestaltet Gläser, Bestecke, Tafelsilber und Porzellan, Tischsilber, Teppiche, Sesselbezüge, Stickereien, Wandbeleuchter, Stoffe, Kleider und Schmuck, zudem produziert er Möbel, ganze Raumausstattungen, widmet sich der Gartengestaltung und plant eine Reihe von Einfamilienhäusern sowie die Bahnhöfe Osterholz und Worpswede.<sup>429</sup>

Die zentrale Aufgabe seiner Kunst um 1900 ist jedoch sein eigenes Heim. Kaum hat er 1895 mit seinem väterlichen Erbteil die alte Worpsweder Bauernkate erworben, macht er sich daran, das Anwesen in eine „Insel der Schönheit“ zu verwandeln. Nach einem ersten Umbau ist das Haus zunächst einmal wieder bewohnbar, ein unterkellertes Atelier wird hinzugefügt. Nachdem der Hausherr ein Wäldchen junger Birken in die verwaarloste Wiese an der Landstraße gesetzt hat, nennt er sein neues Heim nach dem plattdeutschen Wort dafür: „Barkenhoff. Im Jahr 1898 wird der Barkenhoff zum zweiten Mal umgebaut, die Vorder- und Rückfront des Gebäudes wird um 90 Grad versetzt, sodass es nun einen kreuzförmigen Grundriss hat und mit der Frontseite zur Straße steht. Vogeler erinnert sich an jene arbeitsintensive Bauzeit, die viele Veränderungen mit sich brachte:

*Es galt vor allem, die Küche zu vergrößern, ein Schlafzimmer nach Sonnenaufgang zu gewinnen und über der Küche ein Fremdenzimmer zu bauen. Aus dem Spitzdach wurde ein Mansardendach. Es war für mich eine reiche Zeit, mit den Handwerkern täglich die Gestaltung des Baus zu überlegen. Die Giebelformen zeichnete ich in Originalgröße in den Sand. Der Zimmermann baute sie auf dem Boden aus Holz zum Aufrichten vor, dann brachten wir diese großen Modelle hoch. War die Wirkung gut, so wurden diese Kulissen von den Maurern einfach in Backstein hintermauert, und der neue Barkenhoff in seiner charakteristischen Form war fertig. Dazu entstand über dem Hof Pferdestall, Wagenremise, Kutscherstube und auch eine Werkstätte mit Oberlicht.<sup>430</sup>*

Während die Architektur des Hauses klassizistische Elemente, aber auch Anklänge an den Empirestil aufweist, findet bei der Inneneinrichtung eine Stilisierung zum Biedermeierlichen statt. Von einem einheitlichen Stil der Möbel und Einrichtungsgegenstände zu sprechen, wäre jedoch weit gefehlt, da es neben Jugendstil- und Empiremöbeln auch bäuerliche Kulturen im Haus gibt, die er womöglich schon beim Hauskauf übernommen und in sein Gesamtkonzept integriert hat. Im Untergeschoss befindet sich eine geräumige Diele, die als Esszimmer ge-

---

<sup>429</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 114.

<sup>430</sup> HVE, S. 88 f.

nutzt wird, im Obergeschoss ein großes Gesellschafts- und Musikzimmer. Von der Terrasse vor dem Haus führt eine Treppe hinunter zu einem parkähnlichen Ziergarten, mit dessen Ausgestaltung Vogeler von Anfang an eifrig beschäftigt ist. Wie seine Frau Martha rückblickend berichtet, hatte Bürgermeister Markus ihm einen großen Teil der Fläche, sechs Morgen Land, unter der Bedingung überlassen, dass kein Gebäude darauf errichtet wird. Das großzügige Areal beinhaltet auch einen Teich, den er – wie die gesamte Gartenanlage überhaupt – mit viel Liebe und Geduld ausgestaltet.<sup>431</sup> Wie intim das Verhältnis Vogelers zu seinem Garten ist, schildert er selbst in seinen *Erinnerungen*:

*Im Garten, auf den Feldern des Barkenhoffs war ich jedem Baum, jeder Pflanze nahe, suchte sie täglich auf, half ihrem Wachstum, gab ihnen Bodennahrung und beschnitt sie und unterstützte die Wachstumsrichtung, die dem Organismus am zutunlichsten schien. Und alles sah so reich und glücklich aus, die Früchte wurden reif, samten sich aus, und die Bäume wurden groß und zeigten ihren eigenen Willen, dem man nicht mehr zu helfen brauchte. Man konnte nur ernten, was sie gaben.*<sup>432</sup>

Auch für seine künstlerische Arbeit ist die Gestaltung des Gartens ergiebig, weil er „immer wieder die Entdeckung“ macht, wie „die Natur ihre eigenen Wege“ geht, worauf er die „neuen Intimitäten der Natur“ unterstützt und zu „künstlerischen Entdeckungsmöglichkeiten“ ausbaut, bis sich „die ursprüngliche Natur unter der gestaltenden Hand des Malers“ vervielfältigt und „als organischer Zusammenhang mit dem Wohnhaus zu einer Einheit“ wächst, in welcher der Mensch wie in einer abgeschlossenen Welt wandelt.<sup>433</sup> Seine von Ornamentik und Flächigkeit geprägte Kunst dieser Jahre spiegelt die für den Jugendstil typische organische Ausnutzung des Raumes durch die Linie wider: Ausweichende Schnörkel, irrationale Verschlingungen und asymmetrische Windungen erinnern an die verschlungenen Wege wachsender Pflanzen auf begrenztem Raum. Die für Vogelers Frühwerk charakteristische Entsprechung von Kunstidealen und Lebenspraxis wird an diesem Beispiel besonders offensichtlich.

So entsteht mit dem Barkenhoff und seinem Garten eine abgeschlossene „Insel der Schönheit“, in der die verschiedensten „Glückssphären“ miteinander in Verbindung treten. Vorbild für ein solches Programm ist das Gesamtkunstwerk, ein Konzept, das sich in den verschiedensten Ausprägungen gerade zur Zeit der Jahrhundertwende besonderer Beliebtheit erfreut.<sup>434</sup> Entscheidende Anregungen kommen vor allem aus England, wo Philip Webb und

---

<sup>431</sup> Vgl. Vogeler, Martha (1957): Lebenserinnerungen. Tonbandaufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit Radio Bremen (Privataufnahmen). Bd. 3, 19:29. Im Folgenden wird die Sigle MVL verwendet.

<sup>432</sup> HVE, S. 136.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 145

<sup>434</sup> Zum Begriff des Gesamtkunstwerks siehe Anm. 181.



William Morris um 1860 Gebäude errichten, die sowohl ästhetische als auch pragmatische Ansprüche an Architektur und Inneneinrichtung erfüllen. Die Idee von Morris, der Hässlichkeit des modernen Lebens das Handwerkliche entgegenzusetzen und so den alltäglichen Dingen eine besondere Art von Schönheit zu verleihen, ist auch im Kreis der belgischen Luministen, denen Henry van de Velde angehörte, diskutiert worden. Van de Velde verwirklichte ein ästhetisches Programm, nach dem aus bildender Kunst angewandte Kunst werden muss, in seinem eigenen Haus. Vogeler, der 1892 auf seiner Studienfahrt durch Belgien von den Luministen gehört hatte, war hier offensichtlich zum ersten Mal mit dem Programm der Arts-and-Crafts-Bewegung, mit Morris, Van de Velde und dessen Nachfolgern in Berührung gekommen. So ist sehr wahrscheinlich, dass er nicht nur das Konzept des Gesamtkunstwerks auf den Barkenhoff überträgt, sondern auch einzelne Gestaltungsweisen übernimmt. Deutliche Parallelen wie eine ähnliche Art der Holzbemalung oder ähnliche Grundfarben wie bei Van de Velde führen zu dieser Vermutung.<sup>435</sup> Bau und Einrichtung des Barkenhoffs weisen um 1900 zwar Stilmischungen aus niedersächsischer Bauernkultur, Biedermeier, Empire und Jugendstil auf, dennoch zeugt das Anwesen von dem nach Einheit strebenden Geist eines Künstlers, dessen gestaltende Kraft das gesamte Erscheinungsbild des Baus bis in die kleinsten Details prägt.

Doch das Streben nach der Einheit von Kunst und Leben bleibt nicht auf den Barkenhoff allein beschränkt. Vogelers eigentümliche Selbststilisierung trägt dazu bei, dass er nahezu genial den Part des sich ausgliedernden Künstlers spielt, der Kleidung und Auftreten ganz an seine selbst gewählte Umgebung anpasst. Er präsentiert sich in der typischen Biedermeiertracht und vermeidet es, bei der Arbeit abgelichtet zu werden. Er grenzt sich ab von einer Welt, die nicht seinen idealistischen Vorstellungen entspricht. Auf diese Weise wird das Leben Heinrich Vogelers zu einer schönen Insel, einem Gesamtkunstwerk, in das sich bald auch die Familienmitglieder nahtlos einfügen. Martha wird dabei zu seiner Muse, zu einem von Goldglanz umwobenen Ideal der Frau. Ganz dem Dekorationsbedürfnis des Jugendstils entsprechend, entwirft er ihre Kleider, stattet sie mit Schmuck aus, malt sie und verklärt ihre Schönheit. In den Jahren zwischen 1895 und 1910 erfüllt Martha in zahllosen Zeichnungen, Grafiken und Gemälden Vogelers Bildwelt. Als seine Muse begleitet sie sein künstlerisches Werk in dekorativen Jugendstilgemälden ebenso wie in vielfältigen Radierungen: als Hausherrin am Treppen-

---

<sup>435</sup> Vgl. Kirsch (1987), S. 99.

aufgang des Barkenhoff, unter einer Rosenlaube, als junge Mutter im Schlafgemach sowie als Figur in zahlreichen Märchen- und Traumdarstellungen.<sup>436</sup>

Auch der Barkenhoff ist in den Jahren um 1900 ein beständiges Motiv. Viele Male hat der Künstler die markante Hausfront mit dem strahlend weißen Anstrich in Zeichnungen und Gemälden festgehalten. Im Laufe der Jahre dokumentiert er damit den kontinuierlichen Ausbau der alten Bauernkate zur stilvollen Jugendstilvilla. Das bis ins letzte Detail ausgestaltete Anwesen wird für ihn zu einem Ort der Zuflucht, einem ästhetischen Paradies, in dem Probleme der Gegenwart nicht existieren. Auch seine dem Jugendstil zugewandte Kunst dieser Zeit offenbart eskapistische Tendenzen, da sie sich durch eine völlige Abkehr von der sozialen Realität auszeichnet und somit für eine gewisse Zeit kompensatorische Funktion erlangt: Sie stillt das Verlangen des Bürgers nach dem ‚Schönen‘, dem ‚Edlen‘ und dem ‚Ewigen‘. Später bezeichnet er sein Werk dieser Zeit, vor allem aber die graphischen Arbeiten, die er im Zuge seiner Beschäftigung bei der *Insel*<sup>437</sup> anfertigte, als „eine rein formale, wirklichkeitsfremde Phantasielkunst ohne Inhalt“, als eine „romantische Flucht aus der Wirklichkeit“, die „den bürgerlichen Menschen eine erwünschte Ablenkung von den drohenden sozialen Fragen der Gegenwart“ war.<sup>438</sup> Und er fügt hinzu:

*Daß sie wie eine Flucht vor der häßlichen Wirklichkeit war, gerade das hat meiner Kunst wohl damals solchen Erfolg gebracht [...].*

Um 1900 jedoch hat der Jugendstil maßgeblichen Einfluss auf die ästhetische Ausformung des Worpsweder Kreises: Während sich die Künstlerfreunde an ihren sonntäglichen Treffen als Teil des von Vogeler initiierten Gesamtkunstwerks verstehen können, ermöglicht ihnen die Barkenhoffsche Atmosphäre ein elitär-distinguiertes Beisammensein, das auch ihren eigenen künstlerischen Ansprüchen gerecht wird.

---

<sup>436</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 102 f. Abbildungshinweise und weitere Informationen zu Martha Vogeler befinden sich in Kapitel 3.2.3.2. *Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoffs: Martha Vogeler.*

<sup>437</sup> Siehe dazu auch Kapitel 3.4.3. *Vogelers Selbststilisierung – ein Marketingkonzept?*

<sup>438</sup> Vgl. HVE, S. 66 f.

### 3.2.4. Exklusivitätsmerkmale

#### 3.2.4.1. „Von der Gefahr, die unserem Kreis mit jeder Erweiterung erwächst“

„Nachmittags kam Fritz Mackensen mit seinem Bruder, unerwartet.“<sup>439</sup> Als Rilke am Abend des 1. Oktober 1900 die sonntäglichen Ereignisse Revue passieren lässt, kommt er unmittelbar auf ein Vorkommnis zu sprechen, das ihm nicht besonders behagt: Fritz Mackensen war in Begleitung seines Bruders zur Gruppe gestoßen und hatte mit den Künstlerfreunden einen langen Spaziergang über den Weyerberg unternommen. Nachdem Rilke auf dieser Wanderung „Clara Westhoffs licht schilfgrüne Schlankeheit vor Landschaft und umgeben von grau dämmernder Luft, so unsagbar rein und groß“ für sich entdeckt hatte, spürte er, dass auch die anderen unter diesem Bild „vereinsamten und jeder ganz ergriffen war und hingeeben an reines Schauen“. Dieser Eindruck hob ihn so „aus allen Zusammenhängen“, dass er „sich kaum mehr zu den anderen zurückfinden“ konnte und „weit hinter den anderen her“ ging, wobei alle sein „Alleinsein“ unterstützten, „bis auf Mackensen“. <sup>440</sup> Einen Tag später, bei einem Besuch in Clara Westhoffs Atelier, unterhalten sich die Künstler über das „Beisein Fritz Mackensens“ an ihrem sonntäglichen Treffen, vor allem sprechen sie „von der Gefahr“, die dem „Kreis mit jeder Erweiterung erwächst“. Rilke ergreift schließlich das Wort:

*„Ja,“ sagte ich, „einfach schon deshalb, weil jede Gemeinsamkeit auf Beschränkung und auf einer gewissen Einseitigkeit des Zusammenklangs beruht, die durch Hinzukommen eines neuen Elementes nach irgendeiner Seite hin durchbrochen wird. Mit diesem Augenblick können auch fünfzig Menschen dazukommen. Der Zusammenschluss einer intimen Gruppe, einmal über seinen Grundton hinausgehoben, ist allen Tönen und Zufällen offen, und es besteht kein Grund, irgendeinen überhaupt noch auszuschließen. Die Einseitigkeit des Kreises, in der alles vorhanden schien, erscheint plötzlich als Armut, als Zufall, als **eine** Möglichkeit neben sehr vielen anderen.“<sup>441</sup>*

Es wird deutlich, dass Fritz Mackensen die „Einseitigkeit des Kreises“ bedroht, er scheint nicht mit jener „intimen Gruppe“ zu harmonieren, da sie ihren gemeinsamen „Grundton“ bereits gefunden hat. Welche Merkmale ihn von den anderen unterscheiden, bleibt in den Ausführungen offen, allerdings ist davon auszugehen, dass Mackensens starke Persönlichkeit sich nicht in den Kreis von Schöngeistern einzufügen vermag. Der erfolgsverwöhnte Maler hat eine eher grobschlächtige Natur, seine Blindheit gegenüber menschlichen Antipathien offenbart einen Mangel an Taktgefühl und Sensibilität, wie Rilke auch weiter ausführt:

*Im übrigen aber glaube ich, dass es sehr schwer ist, nicht zu bemerken, wo man zuviel ist; das Schwierigere ist, dem Belästigten nicht gleich zu zeigen, dass man ihn verstanden hat und einen*

---

<sup>439</sup> RTF, S. 282.

<sup>440</sup> Vgl. ebd., S. 282 f.

<sup>441</sup> Ebd., S. 291. Hervorhebung im Original kursiv.

*Ausweg zu finden, der es ermöglicht, rasch und doch nicht auffällig fortzugehen. Sobald es aber einer wirklich nicht begreift, muss man ihn von zwei Seiten unter dem Arm nehmen und ihn fortführen wie einen Trunkenen oder einen Gestörten. Denn eine Gemeinsamkeit, die sich gerundet hat, ist ein Heiligtum. Lasst uns unser Heiligtum hüten.*<sup>442</sup>

Rilkes Worte klingen hart und unmenschlich, doch erkennt man in ihnen sein eigentliches Anliegen: „Lasst uns unser Heiligtum hüten.“ Die Qualität der Lebensgemeinschaft steht für ihn über jeglichem Mitgefühl, wichtig ist es lediglich, die einzigartige Gemeinschaft vor äußeren Einflüssen zu schützen. Doch ist es wirklich nur Mackensens unbeholfene, aufdringliche Art, die unangenehm auffällt? Liest man die Tagebucheinträge Otto Modersohns aus dieser Zeit, wird ersichtlich, was Mackensens Charakter im Wesentlichen von den anderen unterscheidet:

*Welcher Genuß bereitet ein so geistig verbrachter Tag, wie jetzt so oft. (Hamburg). [...] das ist das beste an P[aula] B[ecker], daß sie mich hierin anregt. Habe ich nicht den Mangel bei F[ritz] M[ackensen] oft empfunden.*<sup>443</sup>

Es ist offensichtlich das geistig-intellektuelle Moment, das der „Entdecker“ Worpstedes vermissen lässt. Die großen Auszeichnungen hatten den aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammenden Maler engstirnig und unbeweglich gemacht. Viel zu hart hatte er daran gearbeitet, seiner niederen Herkunft durch künstlerische Erfolge zu entfliehen, als dass er nun von seiner gedeihlichen Laufbahn abrücken würde. Die für den Worpsteder Kreis charakteristische Offenheit den verschiedenen Künsten gegenüber ist ihm vollkommen fremd. Auch Paula hatte schon bei ihrem ersten Worpsteder Aufenthalt im Jahr 1897 bemerkt, dass Mackensens Persönlichkeit durch seine kleinbürgerliche Abstammung geprägt war:

*Dies „In kleinen Verhältnissen Aufgewachsensein“ [...] ist sein Fehler, für den er ja selbst nichts kann. [...] Dieser Kampf läßt Spuren zurück. Sie sind fast unsichtbar, aber ihrer sind viele, viele. Ein geübtes Auge entdeckt jeden Augenblick eine neue. Der ganze Mensch war gebunden gewesen, festgebunden. Mangel an Geld schmiedet uns fest an die Erde, man bekommt die Flügel beschnitten, man merkt es nicht, weil die Schere ganz vorsichtig nur eine Ahnung abschneidet. Was hat dies böse, böse Schicksal den Menschen schließlich allmählich abgeschnitten! Das Große, Unbefangene, das unabhängig Stürmende, das Stück Prometheus, das titanenhaft Kräftige im Mann, die Urkraft, die geht verloren, Ist das nicht hart?... So ist es auch bei Mackensen.*<sup>444</sup>

Trotz der großen künstlerischen Erfolge – Paula nennt ihn den „Mann mit den goldenen Medaillen in den Kunstausstellungen“<sup>445</sup> – sieht sie in ihm einen Emporkömmling, der seine ei-

---

<sup>442</sup> Ebd., S. 291 f.

<sup>443</sup> Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 20.10.1900. In: CHW, S. 323.

<sup>444</sup> Tagebucheintrag vom 24.7.1897. In: PBT, S. 123.

<sup>445</sup> Ebd.

gentlichen Wurzeln nicht zu leugnen vermag. Die Disziplin und Verbissenheit, mit der er sich aus kleinsten Verhältnissen innerhalb weniger Jahre zu einem ruhmreichen Maler hochgearbeitet hatte, hatte Spuren in seiner Persönlichkeit, wie auch in seiner Kunstauffassung hinterlassen. Aus diesem Grund verfolgt er seinen Vorsatz, sich keiner Mode zu unterwerfen und nur dem einmal gewählten Grundsatz treu zu bleiben, ein Leben lang. So wird er mit den Jahren immer verbissener und unzufriedener, was die anderen Künstler nun erst recht dazu verleitet, seine Gesellschaft zu meiden. Über die immer offensichtlicher werdende Distanz zwischen Mackensen und dem Worpsweder Kreis berichtet Otto Modersohn seinem Freund Carl Hauptmann am 3. November 1900 in einem Brief:

*Mit Mackensen bin ich selten zusammen; es will doch nicht so recht. Einigemale [sic] war er in unserm Kreise, aber er ist mit allen fertig, resp. alle mit ihm. Die Wandlung ist riesig. Er hat wirklich abgewirthschaftet, er ist innerlich unfroh, unlustig, unfrei; klagt sich wohl im stillen an, daß er früher oft gefehlt hat. Nun fühlt er sich überflüssig geworden. Denn er paßt wirklich nicht in unsern Kreis. So gern änderte ich hieran etwas aber es liegt nicht in meiner Macht.---*<sup>446</sup>

Dass materielle Belange für ihn eine zentrale Rolle spielen, setzt ihn zusätzlich von den Künstlern des Worpsweder Kreises ab, in deren Runde finanzielle Themen nur ungern angesprochen werden. Martha Vogeler erinnert sich: „Wenn Menschen über solche Dinge sprachen, dann entfernte man sich von ihnen. Die schob man weg. Menschen, die an Verdienen dachten. Das passte nicht hinein.“<sup>447</sup> Für die Künstlerfreunde ist es unschicklich, im Rahmen großbürgerlicher Festlichkeiten über finanzielle Angelegenheiten zu plaudern, außerdem gehört dieses Thema einfach nicht in einen Raum, der von ästhetischer Atmosphäre ausgefüllt ist, entzweit die Menschen oder führt zu aufreibenden Diskussionen. Mackensens Machtgebaren jedenfalls macht auf die Worpsweder Freunde wenig Eindruck, im Gegenteil, man ist sich relativ schnell einig, dass die Exklusivität des Kreises gewahrt werden muss. Freilich lädt man bisweilen Personen ein, die die kulturellen Sonntage auf musikalische oder literarische Weise bereichern<sup>448</sup>, doch die Offenheit der Gemeinschaft für neue Mitglieder bleibt weiterhin beschränkt.

---

<sup>446</sup> CHW, S. 59.

<sup>447</sup> MVL, Bd. 6, 15:29.

<sup>448</sup> So sind Paulas Schwester und ihre Mutter, wie auch Hauptmann und Büttner gern gesehene Gäste.

### 3.2.4.2. Ein Worpsweder Mädchen wird Herrin des Barkenhoff: Martha Vogeler

*[...] am nächsten Tage [...] zogen wir, Fritz Mackensen, der Radierer Hans am Ende, Fritz Overbeck und ich los, um den Landschaftler Otto Modersohn aufzusuchen. [...] Wir zogen dann alle zusammen über den alten Kirchhof [...] zur Dorfkirche hinauf [...]. Wir Maler lagerten uns bei dem Obelisken. [...] aus dem Eichengebüsch [kam] ein hellgekleidetes schlankes Mädchen mit hängenden Zöpfen. Auf der Hand trug es eine zahme Elster. Vierzehn Jahre mochte es alt sein. [...] Das muß die Martha Schröder sein, die jüngste Tochter der alten Lehrerwitwe, fühlte ich sofort. Der Eindruck dieser jungen elastischen Mädchengestalt wirkte auf mich wie etwas tief in mein Leben Eingreifendes. Ein junges Menschenkind ohne das Bedürfnis, irgendwie wirken zu wollen, interessiert an allem, was geschah, ohne jede konventionelle Hemmung. Ich mußte auf ihre Hand schauen, die so geschickt die Dinge anfaßte, das Tier, die Blumen, wie sie mit der Hand über das weiche Heidegras strich, und diesen Kopf betrachten, mit seiner fast eckigen Stirn, die sich über den Schläfen unter die gelben Haare schob. Einen Anlaß ihr näherzutreten, fand ich nicht. Ich war böse mit mir, hielt mich für dumm und tölpelhaft.<sup>449</sup>*

Als Heinrich Vogeler der jungen Martha Schröder im Jahr 1894 zum ersten Mal begegnet, ist er nachhaltig fasziniert von der entwaffnenden Natürlichkeit des Mädchens. Nahezu ausgeliefert fühlt sich der schüchterne Maler in Konfrontation mit diesem weiblichen Wesen, er spürt sofort, dass es sich bei dieser Begegnung um „etwas tief in [sein] Leben Eingreifendes“ handelt. Fast fünfzig Jahre später, im Zuge seiner autobiographischen Aufzeichnungen *Erinnerungen*, ist Vogeler in der Lage, die Wirkung Marthas auf ihn in Worte zu fassen. In diesen Beschreibungen wird deutlich, dass der Eintritt Marthas in sein Leben einem Naturereignis gleichkommt: Sie taucht „aus dem Eichengebüsch“ auf, trägt auf der Hand „eine zahme Elster“, hat nicht im Geringsten das „Bedürfnis, irgendwie wirken zu wollen“ und ist „ohne jede konventionelle Hemmung“. Vogeler, dem wohlhabenden Unternehmersohn aus Bremen, ist diese natürliche Unbefangenheit neu, Marthas tiefe Verbundenheit zur Natur nimmt ihn gefangen.

Martha Schröder kommt am 9. Oktober 1879 als neuntes Kind des Worpsweder Schulmeisters Diedrich Schröder und seiner Frau Becca in Worpswede zur Welt. Als der Vater im Jahr 1885 stirbt, Martha ist gerade sechs Jahre alt, bleibt die Familie in wirtschaftlich großer Not zurück. Marthas ältesten drei Geschwister Friedrich, Diedrich und Johann wandern daraufhin nach Amerika aus. Ihre Mutter sieht sich gezwungen, die Räume ihres Hauses zu vermieten. So wird 1884 der junge Kunststudent Fritz Mackensen Gast des Hauses, wenig später bezieht Hans am Ende ein Atelier in dem Haus am Hemberg.<sup>450</sup> Auf diese Weise lernt die kleine Martha schon früh die Maler kennen, die den Ruhm Worpswedes begründeten, da sie sich

---

<sup>449</sup> HVE, S. 46 ff.

<sup>450</sup> Vgl. Groth, Peter (2008): Martha Vogelers Haus im Schluh. 2. akt. Aufl. Hrsg. vom Freundeskreis Haus im Schluh. S. 6.

gemeinsam mit ihren Geschwistern und ihrer Mutter um die Gäste kümmern muss.<sup>451</sup> Sie ist „ganz hingetan zu der Kunst der Künstler“, wäscht ihnen die Pinsel und bereitet alles zu ihren Wünschen vor.<sup>452</sup> Im Sommer 1894 schließt auch Heinrich Vogeler sich der Künstlergruppe an. Auf ihre erste Begegnung mit dem Künstler blickt die 78-jährige Martha in ihren *Lebenserinnerungen* zurück:

*Es war Sommer, ein schöner Sommertag und ich brachte den beiden, Mackensen und am Ende, ihr Abendbrot unter die Linde neben das Haus und höre ganz von weitem Musik, die mich an meinen Großvater erinnerte. So ganz von weitem hörte ich Akkorde. Und um die Ecke kommt ein junger Mann mit einer Gitarre und singt leise. Das war dann Heinrich Vogeler. Und ich dachte: „Der sieht aus wie ein Italiener, das ist sicher ein Italiener.“ Und wir Kinder, wir alle, wir waren ja alle blond. Was hier in Worpswede war, war blond. Das Schönste ist ein Italiener mit dunklen Augen und schwarzen Haaren. Doch einmal kam er um die Ecke und mein Herz freute sich, einen richtigen Italiener zu sehen.<sup>453</sup>*

Von nun an wird Martha Vogelers Modell. Zunächst malt er sie noch gemeinsam mit Fritz Mackensen, der ihm künstlerische Unterweisung gibt und ihn „das strenge nüchterne Beobachten der Natur, die weiche Auflösung von Kontur und Fläche durch das Spiel der Farben“<sup>454</sup> lehrt, später beginnt er größere Ölbilder, kleidet das Mädchen in ausgewählte Stoffe und malt sie vor den unterschiedlichsten Landschaftskulissen.

Martha erinnert sich später an die beharrlich-konzentrierte Arbeitsweise des Malers:

*Dann ging ich über den Berg zum Modell stehen. Das war meistens so gegen 8 – 8.30 Uhr, im Barkenhoff, im Atelier natürlich, in seinem Atelier. Dann wurde intensiv gearbeitet. Man wurde aufgestellt, wie man stehen sollte oder sitzen sollte, und er arbeitete unermüdlich und unentwegt. [...] Ich wusste, wenn die Haltung wehtat, war sie auf dem richtigen Punkt. Aber dann wurde es mir sehr langweilig, weil er nie ein Wort dazu erzählte. Er sprach nicht, weil er so intensiv arbeitete. [...] Dann arbeiteten wir weiter bis zum Mittagessen und übers Mittagessen hinaus [...], meistens bis nachmittags um 15 – 15.30 Uhr. Dann ging ich. Müde und überanstrengt lief ich nach Hause.<sup>455</sup>*

In jener Zeit entstehen unter anderem die kleinen Märchenradierungen *Sieben Raben*, *Hirtin* und *Am Quell*.<sup>456</sup> Vogelers Malerei dieser Zeit ist beeinflusst von den Präraffaeliten; wie die englische Malergruppe um Dante Gabriel Rossetti versetzt er biblische Themen und Motive aus Sagen und Märchen in die raue Natur seiner Heimatlandschaft, das Teufelsmoor. Martha kommt diese romantisch-verklärte Ausrichtung des Künstlers sehr entgegen: „Ja, wir waren

---

<sup>451</sup> Vgl. Ebd.

<sup>452</sup> Vgl. MVL, Bd. 7, 26:30.

<sup>453</sup> Ebd., 27:02.

<sup>454</sup> HVE, S. 50.

<sup>455</sup> Vogeler, Martha (1955): Interview Radio Bremen. In: Informationstafeln zur Sommerausstellung *Zeichen von Liebe und Freundschaft* (24. Juni – 23. September 2001). Haus im Schluh Worpswede.

<sup>456</sup> MVL, Bd. 3, 06:31.

darin sehr einig, im Märchenhaften und in dem, was so außerhalb der Welt war.<sup>457</sup> Rilke beschreibt die Bedeutung Marthas für Vogelers Kunst in seinem Tagebuch:

*Sie machten zusammen weite Wege ins Moor, traten in die Hütten ein, und kaum war man da beisammen und sprach, hatte sich Martha Sch[röder], indem sie etwas schaffte, immer schon irgendwie in das Interieur eingefügt, und ihre stille Blondheit war schon mit wirksam im Bilde. Und so trat sie auch bald in Vogelers Bilder ein. Er hatte bis dahin immer wilde, fremde Dinge gezeichnet. [...] Sie machte ihn nun einfach mit einem Mal. Zeigte ihm das Land, in dem er sie träumerisch zu feiern begann. So erhob sich ihre Gemeinsamkeit auf seinem Selbstwerden. Martha war vor ihm. War ein Kind der Heimat, Mädchen vom Moor, mit vielen kleinen Zärtlichkeiten gegen ihr Erleben, sehr allein und leidend unter der Vereinzelung.<sup>458</sup>*

Aus der Einigkeit und Zweckverbundenheit der beiden entwickelt sich im Laufe der Jahre eine zarte Freundschaft, die auch den Dorfbewohnern nicht verschlossen bleibt. Schnell kommen in dem kleinen Ort Gerüchte einer möglichen Beziehung auf, sodass 1898 auch die Mütter davon erfahren. Aufgrund des Alters- und Standesunterschiedes können diese jedoch wenig Verständnis für eine ernsthafte Verbindung aufbringen. „Man sollte nicht über seinem Stand heiraten“<sup>459</sup>, so erklärt sich Martha später die Reaktion der beiden verwitweten Mütter. Marie Louise Vogeler geht sogar so weit, Martha zu bitten, nach Amerika zu ihren älteren Geschwistern zu reisen, möchte sogar die Reisekosten übernehmen, um einen engeren Kontakt ihres Sohnes zu dem einfachen Dorfmädchen zu verhindern. Doch Becca Schröder verweigert eine Auswanderung ihrer Tochter.<sup>460</sup>

Um den üblen Nachreden in Worpswede über ihre Freundschaft zu Heinrich Vogeler zu entgehen, reist Martha im Mai 1898 nach Berlin, wo sie in einer Pension in der Nähe des Zoologischen Gartens wohnt. Vogeler bittet seinen alten Bremer Freund Carl Eeg, der in Berlin studiert, sich um Martha zu kümmern. Schnell freundet sie sich mit Eeg und seiner Freundin Adele von Finck an und besucht gemeinsam mit ihnen Ausstellungen, Theater- und Opernauführungen.<sup>461</sup> Außerdem ist sie auch selbst künstlerisch tätig, stickt nach Vogelers und eigenen Entwürfen. Schon seit ihrem 14. Lebensjahr beschäftigt sie sich mit den unterschiedlichsten Ausprägungen der Kunst, vor allem mit Kunsthandwerk: Sie stickt, hilft ihrer Schwester bei der Putzmacherei und stellt Tischdekorationen und Kränze aus Seidenblumen her. Ein großer Erfolg stellt sich ein, als ein von Martha gestickter Wandbehang nach einem Entwurf von Heinrich Vogeler auf der Dresdner Gemeinschaftsausstellung von 1897 exponiert und für 600

---

<sup>457</sup> Ebd.

<sup>458</sup> RTF, S. 233.

<sup>459</sup> Vgl. Informationstafeln zur Sommerausstellung *Zeichen von Liebe und Freundschaft* (24. Juni – 23. September 2001). Haus im Schluh Worpswede. Tafel 10: Brautzeit.

<sup>460</sup> Vgl. Martha von Hembarg. Biographie Martha Vogeler. Haus im Schluh Worpswede. S. 3.

<sup>461</sup> Ebd.



Goldmark verkauft wird. Die Hälfte des Geldes gibt Martha an ihre Mutter, damit sie ein eigenes Zimmer im Elternhaus bekommt, das auf ihren Wunsch hin türkis gestrichen wird.<sup>462</sup>

Diese Forderung macht deutlich, dass die Lehrertochter nicht nur resolut und entschieden ihre Ziele verfolgt, sondern durchaus auch diplomatisch-organisatorisches Geschick beweist, eine Fähigkeit, die Vogeler besonders an ihr schätzt.

In den Briefen, die Martha 1898 aus Berlin an Vogeler schickt, ist von jener tatkräftigen und willensstarken jungen Frau jedoch nicht viel zu spüren. Selbstkritik und Selbstzweifel werden laut, sie sieht sich selbst als „eigensinniges Mädchen“<sup>463</sup>, glaubt, sie quäle Vogeler mit ihrer Dickköpfigkeit nur. Dabei hofft sie nur, ihm zu gefallen und seinen Vorstellungen zu entsprechen: „Bei allem, was ich thu, frage ich mich immer erst, was würde Mining<sup>464</sup> dazu sagen, hat der es gern?“<sup>465</sup> Oftmals zweifelt sie an seiner Zuneigung, ist eifersüchtig oder hat Angst ersetzt zu werden. Doch woher stammt diese plötzliche Unsicherheit? Es ist anzunehmen, dass Martha die großen Standesunterschiede immer bewusster werden. Sie hat längst erkannt, dass sie erhebliche Aufholarbeit leisten muss, um das geistige und gesellschaftliche Niveau ihres Geliebten zu erreichen.

Darüber hinaus leistet die Familie Vogelers noch immer heftigen Widerstand gegen die Verbindung der beiden. Mit Schrecken muss Martha feststellen, dass aus Vogelers Worten bisweilen die Stimmen seiner Angehörigen sprechen:

*Sie schreiben mir, ich müßte noch so vieles lernen und viele Menschen kennenlernen. Wie soll ich es anfangen? – Wenn Sie doch hier wären, dann könnten Sie mir doch alles besser sagen. Sie wissen ja, daß ich alles gerne lernen will, was ich kann. Aber lieber Mining, wenn es für Sie schwer ist von den Menschen, die sie lieb haben und die zu Ihnen gehören, zu lassen, dann wäre es doch gewiß besser, wenn wir nicht zusammen kämen. Es wäre mir unerträglich, wenn ich nachher sehen müßte, daß Sie nicht glücklich wären. [...] O Mining, warum passen wir nicht besser zusammen! Wenn ich doch so klug und vernünftig wäre wie Sie! Dann würde vielleicht noch alles gut werden. [...] Schreiben Sie mir doch alles, was ich lesen soll und thun soll. Wenn andre Menschen etwas lernen können, kann ich es doch auch. Nicht wahr? [...] Was wäre ohne Sie aus mir geworden?*<sup>466</sup>

Es wird deutlich, dass die Bildungsbestrebungen sehr stark von Martha selbst ausgehen. Ihr ist die Möglichkeit auf höhere Bildung versagt geblieben, bereits 15-jährig beendet sie ihren

---

<sup>462</sup> Vgl. ebd., S. 2.

<sup>463</sup> Siehe Marthas Brief aus Berlin im Herbst 1898. Nr. 23. In: Vogeler, Martha (1897-1900): Martha Schröder in Dresden. 127 Briefe an Heinrich Vogeler. Scans der Originalhandschriften und Abschriften. Haus im Schluh Worpswede (CD). Im Folgenden wird die Sigle MVB verwendet.

<sup>464</sup> Den Kosenamen „Mining“ erhielt Heinrich Vogeler schon als Mitglied der studentischen Malerverbindung *Tartarus* nach einer Romanfigur von Fritz Reuter und behielt ihn sein Leben lang. Vgl. HVE, S. 37 f.

<sup>465</sup> MVB, Nr. 17. Berlin im Frühjahr 1898.

<sup>466</sup> MVB, Nr. 25. Undatiert.

Unterricht in der Dorfschule. An dieser Stelle wird der Unterschied zu den gleichaltrigen Malerinnen aus gutbürgerlichem Hause besonders offensichtlich: Paula Becker besucht nach ihrer Schulausbildung das Lehrerinnenseminar, erhält Sprach-, Klavier- und Zeichenunterricht, Kaufmannstochter Clara Westhoff zieht mit siebzehn Jahren nach München, um dort an einer privaten Malschule zu studieren.<sup>467</sup>

Das Studium an einer staatlichen Hochschule ist für Malerinnen um 1900 noch nicht erlaubt, doch schon in der elementaren Schulausbildung existieren erhebliche Unterschiede. Bremen hat bis zum Ende des Kaiserreichs drei institutionell getrennte Bildungsgänge, in denen Kinder höherer, mittlerer und niederer sozialer Herkunft eine jeweils standesgemäße Allgemeinbildung erhalten. Es besteht zwar eine gewisse Durchlässigkeit zwischen den Bildungsgängen der mittleren und niederen Stände, doch der höhere Bildungsgang verläuft vom ersten Schultag an konsequent separat. Um ins Gymnasium, in die Realschule oder in die höhere Mädchenschule zu gelangen, ist der Besuch einer eigenen, dem höheren Schulwesen zugeordneten, zumeist nur dreijährigen Elementarschule verpflichtend, die mit den weiterführenden höheren Schulen relativ eng organisatorisch verbunden ist.<sup>468</sup> Im Gegensatz zu den höheren Knabenschulen haben Abschlüsse, Zertifikate oder „Berechtigungen“ an den Töcherschulen keine maßgebliche Bedeutung, da außer dem Zugang zu einem Lehrerinnenseminar ihr Abschluss zu nichts „berechtigt“. Vermittelt werden soll eine standesgemäße Allgemeinbildung. Spezifisch weiblich an dem bürgerlichen Bildungswissen, das höhere Töchter erhalten, ist lediglich seine Akzentuierung: Neusprachliche und kulturgeschichtliche Inhalte werden groß, mathematische und naturwissenschaftliche werden klein geschrieben.<sup>469</sup> Bildungsbürgerliche Familien gewähren ihren Töchtern überdies Privatunterricht in den schönen Künsten: Eine kultivierte, schönggeistige junge Frau, die Klavier spielen, singen oder Französisch sprechen kann, hat weitaus höhere Chancen auf dem Heiratsmarkt, unverheiratete Fräulein können als Gouvernante arbeiten. Endzweck aller Bildungsbemühungen ist schließlich kein anderer als die Bestimmung der Frau zu ihrem naturgegebenen Beruf, zur Gattin, Hausfrau und Mutter – so die einschlägigen Programmschriften zur höheren Mädchenbildung des 19. Jahrhunderts.<sup>470</sup>

---

<sup>467</sup> Siehe Kapitel 3.2.3.1. (*Bildungs-*)*bürgerliche Herkunft*. Vgl. dazu auch PBT, S. 45 ff. und Sauer (1996), S. 13 ff.

<sup>468</sup> Vgl. Drechsel, Wiltrud Ulrike/Käthner, Martina (2001): Wer ging in Fräulein Bendels höhere Töcherschule? Eine Bremer Standesschule im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Wiltrud Drechsel. In Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, Heft 21. S. 111.

<sup>469</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>470</sup> Vgl. ebd.

Privilegien dieser Art sind für Martha Schröder nicht denkbar. Das Mädchen ist durchaus wissensdurstig und begabt, aufgrund der wirtschaftlichen Situation ihrer Familie kommt höhere Bildung jedoch nicht in Frage, der finanzielle Zustand erfordert vielmehr, dass sich jedes Familienmitglied auch außerhalb des Hauses betätigt und zum Haushalt hinzuverdient. Für Musik-, Zeichen- und Sprachenunterricht bleibt bei einem solch ausgefüllten Tagesablauf schlichtweg keine Zeit.

Für Martha geht damit im Januar des Jahres 1899 ein Traum in Erfüllung, als sie auf Einladung von Helene Chrambach, der Frau des türkischen Generalkonsuls, nach Dresden fährt, um dort für ein paar Monate zu leben. Erst im Dezember des vorigen Jahres war sie aus Berlin wiedergekehrt; da sie nun aber feststellen muss, dass sich die angespannte Situation in Worpsswede weiter zugespitzt hat, nimmt Martha die Einladung gerne an. Schon 1897 hatte Heinrich Vogeler Helene Chrambach während seines Dresdner Aufenthalts kennengelernt, worauf ihm die großzügige Frau gleich angeboten hatte, seine junge Geliebte für einige Zeit zu sich zu nehmen. In ihren *Lebenserinnerungen* spricht Martha rückblickend über ihre damaligen Erwartungen hinsichtlich des Dresden-Aufenthalts:

*Ich wollte nicht nur so da sein. Ich war eben sehr wissensdurstig. Und hatte das Gefühl, wenn man sich so mit Kunst beschäftigt, dass man viel lernen muss, viel sehen und viel wissen. [...] Ich wollte an sich überhaupt nicht heiraten. Ich wollte aufbauen für ihn und für mich. Dass alles schön und harmonisch war, werden sollte und dass er arbeiten konnte, so gerne er wollte. Er arbeitete unermüdlich. Das unterstützte ich natürlich.<sup>471</sup>*

Aus den erniedrigenden Reaktionen sowohl der Worpssweder als auch der Familienangehörigen hat Martha offensichtlich den Schluss gezogen, dass eine Veränderung nur durch sie selbst herbeigeführt werden kann. Bildung, Herkunft und Sozialisation trennen sie von einer harmonischen Beziehung – nur eines kann Martha selbst beeinflussen: Individuelle Bildung soll ihr eine glückliche Zukunft mit Vogeler ermöglichen, darum heißt es nun „viel lernen“, „viel sehen“ und „viel wissen“. In Dresden bekommt Martha nun die Möglichkeit, das Leben einer höheren Tochter nachzuvollziehen. In den ersten Monaten wird sie von Frau Konsul Chrambach in die Gesellschaftsformen eingeführt und erhält Französisch-, Klavier-, Tanz- und Zeichenunterricht. Heinrich Vogeler unterstützt sie mit 50 Mark Kostgeld monatlich. Immer wieder drückt sie ihm in Briefen ihre Dankbarkeit aus, ist glücklich, dass er ihr dieses Lernen ermöglicht<sup>472</sup> und berichtet von ihren Fortschritten:

---

<sup>471</sup> MVL, Bd. 3, 07:37, 08:33.

<sup>472</sup> „Ich bin jetzt so glücklich, dass ich lernen darf, was ich schon immer wollte.“ In: MVB, undatiert, Nr. 41; „Gerade, was ich mir immer wünschte: Lernen.“ In: MVB, undatiert, Nr. 42.

*Jetzt habe ich jeden Tag französischen Unterricht, für drei Tage muß ich bezahlen und drei Tage giebt sie mir gratis, damit ich möglichst rasch weiterkomme. In der Klavierstunde geht es auch schon ganz gut, die Noten auf dem Klavier weiß ich jetzt fast alle, nun muß ich tüchtig Fingerübungen machen. Sie sehen doch, daß ich fleißig bin?*<sup>473</sup>

Es ist spürbar, wie sehr Martha in diesem Umfeld aufblüht. Neben den Unterrichtsstunden besucht sie Opern- und Konzertabende und geht auf Kunstaussstellungen, um viel zu sehen und sich inspirieren zu lassen. Sie plant sogar, „etwas für die Pariser Gewerbe- oder Kunstausstellung“<sup>474</sup> zu kreieren. Auf Vogelers Wunsch hin beginnt sie im Sommer 1899 mit Gesangsunterricht, den ihr die Tochter des berühmten Pianisten Henri Louis Stanislaus Mortier de Fontaine (1816 – 1883) erteilt. Sie singt vorwiegend romantische Klavierlieder von Johannes Brahms und Robert Franz und bereitet überdies einen Liedvortrag<sup>475</sup> für die Hochzeit ihres Bruders Karl vor. Es scheint, als habe die junge Frau an Selbstbewusstsein gewonnen, sie ist stolz auf das, was sie in Dresden gelernt hat.

Und doch nagen noch immer kleine Zweifel an ihr. Sie stellt fest, dass Vogeler sie als Gesprächspartnerin immer noch nicht wirklich ernst nimmt, er unterhält sich mit ihr anders als mit seinen Malerkolleginnen Paula und Clara. Überhaupt scheinen die Künstler des Worpsweder Kreises einen anderen, „ernsten“ Umgangston zu pflegen. In einem Brief aus Dresden bringt sie diese Enttäuschung zum Ausdruck:

*Es thut mir unsagbar weh, von Ihnen zu hören, ob meine Liebe bleiben würde. Die haben Sie doch wohl oft genug auf die Probe gestellt, wenn Sie im Winter die Gesellschaft der Malerinnen vorzogen und mit mir kein Wort, wenigstens kein ernstes Wort gesprochen? Bis ich Sie in Thränen um ein Wort der Liebe bat.*<sup>476</sup>

Martha kränkt es, von ihm nicht in der Rolle einer ernsthaften Gesprächspartnerin wahrgenommen zu werden, sie fühlt sich oft einsam:

*Ich fühle mich hier jetzt so verlassen, den Tag über arbeiten und abends keinen Menschen mit dem man ein vernünftiges Wort reden kann; Sie können doch zu Ihren Malmädchen gehen und sich amüsieren. Übrigens, wenn Sie mir einen Gefallen thun wollen, schreiben Sie mir nicht wieder davon; ich denke dann an allerlei unnütze Sachen und thue Ihnen vielleicht Unrecht in Gedanken.*<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> MVB, Nr. 43, Dresden im Frühjahr 1899.

<sup>474</sup> MVB, Nr. 49, undatiert.

<sup>475</sup> „Wenn ich mit Menschen und Engelszungen redete“ aus den *Vier ernsten Gesängen* von Johannes Brahms. Vgl. MVB, Nr. 67, Dresden im Winter 1899.

<sup>476</sup> MVB, Nr. 46, undatiert.

<sup>477</sup> MVB, Nr. 47, undatiert.

Vogeler demonstriert seine Zuneigung jedoch auf eigene Weise. Er widmet Martha den Gedichtband *Dir*<sup>478</sup>, eine Sammlung selbstverfasster Gedichte, eigens illustriert, denen Spuren der von ihm verehrten Minnelyrik anhaften: Vom Lautenklang, der die Strophen eröffnet, über die Anrufung der Geliebten führt der Weg über den schwärmerischen Liebesauftrag an den „Mond in hellen Silbernächten“ bis zur selbst gewählten Entfernung, die Ruhe sucht und sie doch nicht findet.<sup>479</sup>

Brentano- und Eichendorff-Klänge sind deutlich heraus zu hören, hier zeigt sich unmissverständlich ein Künstler, der die Lieder Walthers von der Vogelweide und die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* „bei sich in der Tasche [führt]“<sup>480</sup>. Nach der Veröffentlichung von *Dir* zeigt Martha sich stolz und glücklich, die Adressatin seiner Liebesgedichte zu sein, ihre misstrauischen Gedanken scheinen zunächst verflogen: „Unter ihrem Bilde steht ein großer Strauß Veilchen [...] zum Dank für die Gedichte, es ist für mich ein Festtag, so glücklich bin ich, wenn ich daran denke, dass die Gedichte für mich sind.“<sup>481</sup>

In Dresden setzt sie derweil ihre Unterrichtsstunden fort: Bis Ende des Jahres 1900 erhält Martha, zusätzlich zu ihren bisherigen Unterrichtseinheiten, Schreib- und Italienischstunden, nimmt an gesellschaftlichen Veranstaltungen des Hauses Chrambach teil und freundet sich mit dem jungen Pianisten Egon Petri an, durch den sie zahlreiche Konzerte besucht und Grundbegriffe der Musiktheorie erlernt.<sup>482</sup> Sie verlebt eine anregende und glückliche Zeit und lernt (vor allem durch die Familie Petri) viele Menschen kennen. Erst im September 1900 kann Martha aufatmen: Sie erhält einen Brief von Marie Louise Vogeler, in welchem sie einer Verlobung zustimmt. Ihrem zukünftigen Ehemann schreibt sie erleichtert:

*Es ist mir eigentlich noch immer ganz unfaßbar, daß ich wirklich den Brief von Ihrer guten Mutter in den Händen habe. Ich hätte ja nie geglaubt, daß sie so schreiben würde. [...] Nun, daß ich Sie über alles lieb habe und nur für Sie leben kann, wissen Sie, und wir wollen unser Bestes thun, damit Ihre Mutter späterhin zufrieden sein kann.*<sup>483</sup>

---

<sup>478</sup> Vogeler, Heinrich (1987): *Dir. Gedichte von Heinrich Vogeler*. Mit farbigen Zeichnungen des Autors. Mit einem Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet. Erste Aufl. der kolorierten Ausgabe. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.

<sup>479</sup> Vgl. Petzet, Heinrich Wiegand (1987): Nachwort. In: Ebd., S. 71 f.

<sup>480</sup> Tagebucheintrag Paula Beckers vom 24. Juli 1897. In: PBT, S. 123.

<sup>481</sup> MVB, Nr. 71, Dresden im September 1899.

<sup>482</sup> Vgl. Martha von Hembarg. *Biographie Martha Vogeler*, S. 4.

<sup>483</sup> MVB, Nr. 97, Dresden im September 1900.

Neben großer Erleichterung spürt Martha jedoch auch die große Last der Verantwortung, die ihre Zukunft bestimmen wird. Als Ehefrau von Heinrich Vogeler wird sie die Herrin des Barkenhoff sein, die Dame des Hauses. Eine Aufgabe, der sie sich noch nicht völlig gewachsen fühlt: „Wie schwer ich es habe, weiß ich und auch, was ich noch alles lernen muss, aber bitte, machen Sie es mir nicht noch schwerer, sonst verliere ich ja wieder allen Mut.“<sup>484</sup>

Im Oktober 1900 wird die Verlobung öffentlich bekannt gegeben. Nur wenige wissen schon vorher von der Verbindung der beiden. Eine dieser Ausnahmen ist Rainer Maria Rilke, dem Vogeler bereits im September auf einem Heidespaziergang seine Hochzeitspläne anvertraut.

Rilke rekapituliert seine Reaktion auf Vogelers Offenbarung in seinem Tagebuch:

*Was konnte ich sagen: „Ich weiß“, lächelte ich, dankbar seinem Vertrauen, „- ich habe viel mitgewußt und war manchmal bang darum; es hätte ja alles an äußeren Zufällen und konventionellen Widerständen zugrunde gehen können. [...] Und er mußte lächeln, so von Ewigkeit wissend sah ich aus. – Ich war sehr froh. Gerade in den letzten Tagen hab ich dieses Mädchen so gefühlt, als ginge sie manchmal abends in dem Giebelhaus umher. Und jetzt weiß ich: sie ist! Alle Bilder sind zu ihrem Preis, und seit Jahren ist alles Erfüllung. Darum diese Märchen, darin alles geschieht, darum das Festliche und Stille und Sehnsuchtslose. Denn die besten Märchen sind sehnsuchtslos. Über ihnen liegen alle Möglichkeiten und so nah, daß Sehnsucht ein viel zu langer Arm ist, eine viel zu ferne Hand.“<sup>485</sup>*

Im Anschluss an die Zeilen, unter dem Datum des 7. Septembers 1900, befindet sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen das Gedicht *Die Braut*:

*Ich habe sie in diesem Haus empfunden,  
die blonde Braut, die lange einsam litt.  
Mit ihrer Stimme singen alle Stunden,  
und die Geräusche haben ihren Schritt.*

*Die Dinge, die mir täglich dienen mußten,  
waren enttäuscht, wenn ich zu ihnen trat,  
und sehnten sich nach einer Unbewußten,  
die ihrer Einfalt wohler tat.*

*Nichts in diesem Hause hat sie laut verraten,  
doch alles sagte, daß es mir nicht gilt,  
und ging ich abends durch die Stuben, baten  
mich alle Spiegel um ihr sanftes Bild. –<sup>486</sup>*

Doch dieses Haus, der Barkenhoff, wird noch bis Januar 1901 auf seine „blonde Braut“ warten müssen. Die letzten Dresdner Wochen im Herbst 1900 nutzt Martha, um so viel wie möglich zu hören, zu sehen und zu lernen. Anfang Dezember kommt Vogeler nach Dresden, um

---

<sup>484</sup> Ebd.

<sup>485</sup> RTF, S. 204 f.

<sup>486</sup> RTF, S. 205 f.

gemeinsam mit Martha die Hochzeit von Claire Chrambach, der Tochter des Konsuls, zu besuchen. Weihnachten bringt Vogeler sie zu seinen Brüdern nach Adiek, man verbringt das Weihnachtsfest jedoch zusammen mit Paula Becker, Otto Modersohn und Clara Westhoff in der festlich-stimmungsvollen Atmosphäre des „weißen Saals“.<sup>487</sup>

Das Jahr 1901 besiegelt das neue Leben Martha Schröders, ein Leben, für das sie so hart gekämpft hatte: Im Januar zieht sie in den Barkenhoff ein, der mit seinem Jugendstilinventar schon Jahre auf sie gewartet hatte, im März findet die Heirat mit Vogeler statt und im Dezember des selben Jahres bringt sie ihre erste Tochter Mieke auf die Welt.

### 3.2.4.3. Abgrenzung von Künstlergruppen der Bohème

Schon in den ersten Jahren der Künstlerkolonie Worpswede waren die Gründerväter mit einem immensen Andrang von nachziehenden Künstlern konfrontiert worden. Besonders nach dem überragenden Erfolg der Münchener Glaspalastausstellung waren viele junge Malerinnen und Maler in den Norden gereist, um sich einen Eindruck von den Künstlern und der eigentümlichen Landschaft zu machen, die auf den berühmten Gemälden dargestellt wurde. Dabei handelte es sich vorwiegend um Münchener Maler. Während junge Kunststudentinnen der Münchener Damenakademie wie Hermine Rohte, die spätere Frau Fritz Overbecks, und Marie Bock im Juli 1896 nach Worpswede kamen, um über die Sommermonate Unterricht bei Overbeck zu nehmen, versuchten sich ihre männlichen Kollegen rasch in dem kleinen Künstlerort zu behaupten. Dass sie damit bei einigen Worpswedern nicht unbedingt auf Verständnis und Sympathie stießen, offenbaren Heinrich Vogelers *Erinnerungen* an diese Zeit:

*Es waren drei Münchener Maler gekommen, von unseren Erfolgen im Glaspalast angelockt. Sie saßen mit an unserem Tisch. Die älteren Worpsweder Maler, die Begründer der Kolonie, waren erbost über die bayrischen Eindringlinge, trennten sich von unserem Tisch und verlangten von uns, daß wir keinen Verkehr mit den Leuten haben sollten. [...] Gewiß hatten die Münchener manche Seiten, die für die äußerlich kalten Norddeutschen unverständlich waren.<sup>488</sup>*

Dazu gehörte etwa, dass sich die Münchener Maler ungefragt in Bauernhäuser stellten, „ihre Staffelei in den Lehmfußboden der Tenne bohrten und zu malen anfangen“<sup>489</sup>, was bei den Bauern keinen besonders guten Eindruck machte. Überhaupt verhielten sich die Neuankömmlinge nicht gerade unauffällig. Während die Gründergeneration der Worpsweder Künstlerkolonie stets versucht hatte, sich höflich im Dorf zu integrieren und gesellschaftliche Konven-

---

<sup>487</sup> Vgl. Martha von Hembarg. Biographie Martha Vogeler, S. 5.

<sup>488</sup> HVE, S. 52.

<sup>489</sup> Vgl. ebd.

tionen zu respektieren, neigten die Münchener zu ausschweifendem Bohèmeleben, waren dem Alkohol durchaus nicht abgeneigt, schlugen sich und stellten den Worpsweder Frauen nach.<sup>490</sup> Vogeler und Modersohn zeigten sich zunächst noch offen für die Besucher, da sie „manche neue Anregung“ in ihre „Abgeschiedenheit bringen konnten“<sup>491</sup>, doch als sich die Lage zwischen den Parteien immer mehr zuspitzte, es zu einer Duellforderung Mackensens und am Endes an die Münchener Künstler kam und diese schließlich Reißaus nahmen, kehrte die erwünschte Ruhe ins Teufelsmoor zurück. Schnell hatte man festgestellt, dass die betont gegenbürgerlichen Einstellungen nicht ihrer Vorstellung von einer Künstlerkolonie entsprachen. Die resolute Abwehr fremder Künstler und neuartiger Einflüsse zeigt, dass man darauf bedacht war, den ursprünglichen Idealen treu zu bleiben. Es war nie Ziel der Worpsweder gewesen, abseits der Großstädte einem zügellosen Leben zu frönen, das von Provokation bestimmt war. Ihr Alltag zeichnete sich durch regelmäßige Tagesabläufe und feste Strukturen aus, da die Arbeitszeiten abhängig von Klima, Tages- und Jahreszeiten waren. So nutzte man die Frühlings- und Sommermonate für Pleinairmalerei, während man die dunklen, kurzen Wintertage im Atelier verbrachte, um Zeichnungen und Kompositionen anzufertigen. In der starken Reduktion auf die Kunst, im Blick auf die Natur wollten die Gründerväter einen Kern finden, etwas Festes, das nicht den zeitgenössischen Strömungen und Moden unterworfen war und etwas Dauerhaftes bot. Doch ein sensibler Geist wie Modersohn spürte schon früh Veränderungen, die seine künstlerische Schaffenskraft negativ beeinflussten:

*Leider wird diese Atmosphäre jetzt so oft gestört, nur zuweilen fühle ich den alten Geist mich umwehen. Einestheils stören die ewigen Besuche, mehr noch die Collegen. Überall Ehrgeiz, Egoismus, Nüchternheit; so selten Gefühl, Wahrheit, Einfachheit, Natürlichkeit. – Aber dennoch ist der Geist v. W. noch mächtig.<sup>492</sup>*

Diese Tagebuchnotiz verdeutlicht, dass es nicht leicht war, den urtümlichen „alten Geist“ von Worpswede, nämlich das uneingeschränkte, einsame Naturerlebnis und die ungestörte, intensive künstlerische Arbeit, zu wahren.

Auch der Ankunft von „Malweibern“ stand man zunächst skeptisch gegenüber. Der Ruf, der ihnen nacheilte, war von abwertenden Charakterisierungen bestimmt. Worte des Münchener Journalisten und Schriftstellers Fritz von Ostini führen vor Augen, welches Bild man um 1900

---

<sup>490</sup> Siehe Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Reflexion. Die studierte Architektin und Kulturwissenschaftlerin Daniela Platz ist die Enkelin der dritten Vogeler-Tochter Mascha und seit 1989 Pächterin des Pensionsbetriebes Haus im Schluh Worpswede. Gemeinsam mit ihrer Cousine Berit Müller hat sie die Geschäftsführung der Heinrich Vogeler Stiftung inne.

<sup>491</sup> HVE, S. 52.

<sup>492</sup> Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 5. Juli 1899. In: OMT, S. 15.



von diesen Frauen hatte. In seinem Artikel *Das Münchener Malweibchen* von 1914 schreibt er, Malweibchen seien „so ziemlich alles, was ihm an weiblichen, meist jüngeren Wesen begegnet, die sich unter irgendeinem künstlerischen Vorwand im schönen München ausleben und in Lebensführung und Exterieur vom gutbürgerlichen Frauentypus abweichen“.<sup>493</sup> Damit nimmt Ostini vor allem Bezug auf die großstädtischen Malerinnen und deren gesellschaftliche Geltung. Er spricht ihnen nicht nur künstlerisches Talent ab, sondern gibt deutlich zu verstehen, dass ihr Lebensstil und ihre äußere Erscheinung nicht den Gepflogenheiten bürgerlicher Maßstäbe entsprechen, womit er sie in die Nähe bohémehafter Kreise rückt. „Malweibchen“ waren für ihn also eng konnotiert mit großstädtischer, ausschweifender und antibürgerlicher Lebensführung, mit Oberflächlichkeit und Dilettantismus.

Als im Jahr 1896 die ersten Malerinnen nach Worpswede kommen, sehen auch diese sich mit jenen Vorurteilen konfrontiert, worauf die Betroffenen jedoch äußerst unterschiedlich reagieren. Indem Clara Westhoff, die einige Jahre in München studiert und neben der renommierten „Kunststadt“ sicherlich auch die berüchtigten Künstlerviertel kennen gelernt hatte, sich provokatorisch als „regelrechtes emancipiertes Fin-de-Siècle-Weib“ und als „Malweib“ bezeichnet und die abwertende Bezeichnung auf ihre eigene Person überträgt, offenbart sie das trotzi-ge Selbstverständnis einer Künstlerin, die sich ihrer Diskriminierung bewusst ist – und dagegen ankämpfen will.<sup>494</sup> Sie ist selbstbewusst und talentiert genug, die künstlerische Welt von ihrer Begabung zu überzeugen. Andere müssen ihre männlichen Kollegen und späteren Ehe-männer – nicht selten kommt es dazu, dass Malschülerinnen ihre Lehrer heiraten – erst davon überzeugen, dass sie den typischen Attributen eines „Malweibs“ nicht entsprechen. So gibt Fritz Overbeck kurz nach der Verlobung mit Hermine Rohte zu:

*Ja,[...] ich hätte es auch nie geglaubt oder für möglich gehalten, daß einmal ein „Malweib“ meine Frau werden würde. Freilich, was ich mir unter dem Begriff vorstelle, das bist Du auch nicht, weder schmierig (obwohl Du Deine Schürze so insmeert hast) noch schluntrig, noch hast Du abgeschnittene Haare, noch sonstige Attribute des „Malweibes“ comme il faut.*<sup>495</sup>

Overbeck offenbart in diesem Brief eine Vorstellung von „Malweibern“, die in dieser Zeit durchaus verbreitet ist. So hält man die malenden Frauen nicht nur für leichte Mädchen, die „unter irgendeinem künstlerischen Vorwand“ einen schlüpfrigen Lebensstil zu rechtfertigen versuchen, ihnen haftet gleichermaßen das Vorurteil an, nicht besonders reinlich und feminin

---

<sup>493</sup> Zitiert nach: Behling, Katja/Manigold, Anke (2009): Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900. München: Elisabeth Sandmann Verlag. S. 12.

<sup>494</sup> Vgl. Sauer (1996), S. 16.

<sup>495</sup> Fritz Overbecks Brief an Hermine Rohte vom 11.12.1986. In: Heidemann/Fiebig (Hg.) (2002), S. 48.

zu sein. Überhaupt hält man die künstlerischen Fähigkeiten jener Frauen für dilettantisch und unreif und wirft ihnen vor, sich am Ruhm der angesehenen Maler bereichern zu wollen.

Die meisten Worpsweder Malerinnen jedoch sind darauf bedacht, diesem Klischee zu trotzen und ihre Lehrer vom Gegenteil zu überzeugen. Clara Westhoff, Marie Bock, Paula Becker, Hermine Rohte und einige andere können bei ihrer Ankunft in Worpswede bereits auf jahrelangen Unterricht oder ein Studium in einer Damenakademie zurückblicken. Sie kommen mit der ernsthaften Absicht nach Worpswede, ihre künstlerischen Fähigkeiten auszubauen und haben große eigene Pläne. Dass man trotz der emanzipierten Einstellung seine Weiblichkeit wahren und sich nicht mit jenem neuen, aufkommenden Frauentypus vergleichen möchte, beweist ein Brief Paulas an ihre Eltern, in dem sie sich amüsiert über sogenannte „Hosendamen“ äußert, die ebenfalls in Worpswede weilen:

*Es macht mir großen Spaß, diese Individuen innerlich und äußerlich zu betrachten. Ich glaube, sie bilden sich wirklich ein, sie seien nicht eitel und gäben nichts auf Äußerlichkeit. Und doch sind sie auf ihre Hosen so stolz wie unsereins auf ein neues Kleid.<sup>496</sup>*

An dieser Stelle wird Paulas bürgerliches Selbstverständnis evident. Zwar ist sie in einem Elternhaus aufgewachsen, in dem die Frauenemanzipation ein vieldiskutiertes Thema war – für Familie Becker war es selbstverständlich, dass Frauen lernen und eine Ausbildung haben sollten – doch gleichzeitig hat sie gelernt, ihre Weiblichkeit zu leben, liebt Schmuck und schöne Kleider und legt Wert auf ein anmutiges Erscheinen. Sobald eine Frau jedoch in Einseitigkeiten verfällt und ihre Äußerlichkeit nutzt, um bestimmte Interessen durchzusetzen, hat Paula ebenso wenig Verständnis dafür. So beobachtet sie auf ihrer Reise nach Paris am 31. Dezember 1899 „Tingel-Tangel-Leute, die von einer Kunstreise heimkehrten und sich einander ihre Erlebnisse erzählten“, während sie, Mademoiselle Claire, „mit ihrer Toilette [...] dreimal eine Veränderung“ vornahm.<sup>497</sup> Die abwertende Bezeichnung „Tingel-Tangel-Leute“ verrät darüber hinaus einiges über Paulas Einstellung zu fahrenden Varietékünstlern. Ihren „strengen deutschen Blick“ anwendend, hält sie sich die Mitreisenden auf Distanz.<sup>498</sup>

Auch für den Worpsweder Kreis bleibt die Welt der vagabundierenden, trinkfreudigen und liebestollen Künstler weitgehend fremd. Abgesehen davon, dass die Betonung des Bürgerlichen hier eine zentrale Rolle spielt, fehlen dem Kreis jegliche Merkmale eines bohèmehaften Lebensstils: Man will nicht provozieren, will sich nicht über bürgerliche Normen hinwegset-

---

<sup>496</sup> Brief an die Eltern, undatiert, etwa August 1897. In: PBT, S. 127.

<sup>497</sup> Paulas Brief an die Eltern vom 1. Januar 1900. In: Ebd., S. 211.

<sup>498</sup> Vgl. ebd.

zen. Anarchistische Einstellungen haben in der wohlgeordneten Welt der Worpsweder keinen Platz, schließlich ist man nicht darauf aus, ungerechte Hierarchien zu bekämpfen oder Obrigkeiten anzuzweifeln. Gesellschaftspolitische Themen haben ohnehin wenig Relevanz für die jungen Künstler. Der familiäre Charakter des Kreises offenbart eine Ausrichtung auf Werte wie Geborgenheit, Sicherheit und Intimität, jedoch werden die selbstauferlegten Grenzen nie überschritten, geistige und körperliche Liebe bleibt den Ehegatten vorbehalten.

Von ekstatischem, orgiastischem Liebesleben und experimentellen Beziehungsgeflechten kann nicht die Rede sein. Und trotzdem ist anzunehmen, dass das Selbstverständnis des Worpsweder Kreises um 1900 weniger bürgerlich ist als es heutzutage wahrgenommen wird.

Im Vergleich zu den Dorfbewohnern sind die Künstler regelrechte Exoten. Vor allem Heinrich Vogeler, von den Worpsweder Einwohnern „König Heinrich“ genannt, fällt nicht nur durch seine exklusive Jugendstilvilla auf: Er fährt mit seinem Vierspänner durchs Dorf, der Kutscher in eine Livree mit silbernen Knöpfen gekleidet, der Hausherr selbst und seine schöne blonde Frau in biedermeierlicher Sonntagstracht.<sup>499</sup> Auch Paula und Clara, die mit ihren weißen Kleidern und bunten Ketten durch das Dorf flanieren, werden von den hart arbeitenden Bäuerinnen kopfschüttelnd und verständnislos angesehen. Ebenso Rilke, der im Spätsommer 1900, in Erinnerung an die gerade zurückliegende Russlandreise, mit Vorliebe seine grüne Rubaschka und rote Tartarenlederstiefel trägt, sorgt für großes Aufsehen.

Dennoch möchte man die Moorbauern nicht verschrecken oder sie provozieren. Den Künstlern ist es wichtig, sich im Dorf zu integrieren und respektvoll mit den Einwohnern umzugehen. Darum geht man bisweilen auch auf Schützenfeste, Hochzeiten oder Taufen, als Motive für diverse Porträts sind die Bauern ohnehin für die Maler unverzichtbar. Vogeler engagiert sich im Worpsweder Verschönerungsverein und im Verein für niedersächsisches Volkstum und bemüht sich um eine von der ländlich-regionalen Bauweise inspirierte Gestaltung Worpsweder Bauwerke.

Betrachtet man die Definition von Liebe im Worpsweder Kreis, fallen eindeutige Zuschreibungen jedoch schwer. Sicherlich sind alle Paare darum bemüht, eine Lebensgemeinschaft zu führen, die sowohl ihren emotionalen als auch ihren künstlerischen Ansprüchen genügt. Man wünscht sich eine stabile Beziehung, die Anregung und Rückhalt bietet, doch eben diese Verbindung scheint bisweilen unmöglich, will man die Gleichberechtigung der Individuen wahren. So wird rasch die Frage nach der Vereinbarkeit von Liebe und Arbeit, von Familie und

---

<sup>499</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 83

Künstlertum laut, vor allem, wenn es um die Zukunft der Frauen geht. Während Otto Modersohn seiner Frau die größtmögliche Freiheit einräumt, ihr nicht nur die Möglichkeit gibt, auch nach der Heirat uneingeschränkt weiter zu malen, sondern ihr auch in Krisenzeiten finanzielle Unterstützung bietet, ist in der Vogelerschen Ehe zunächst viel Bürgerliches im Spiel: Heinrich ist weiterhin künstlerisch tätig, während Martha für Kindererziehung und Haushalt zuständig ist. Doch auch sie wird Jahre später aus der Scheinidylle des Barkenhoff ausbrechen und eine leidenschaftliche Affäre mit einem Studenten beginnen. Viel zu oft hatte sie sich allein gelassen gefühlt, Vogeler hatte unermüdlich gearbeitet und sie nie als ernsthafte, ebenbürtige Gesprächspartnerin wahrgenommen. So zieht sie schließlich mit ihren drei Töchtern in das *Haus im Schluh*, wo sie eine Pension eröffnet, eine eigene Weberei etabliert und bis zum Ende ihres Lebens wohnt. Auch bei den Rilkes gelingt die bürgerliche Sesshaftigkeit nach Heirat und Geburt der Tochter Ruth nur kurz. Aus finanziellen Gründen sieht Rilke sich gezwungen, neue Aufträge anzunehmen und landet schließlich in Paris, wohin ihm Clara folgt, die dort ebenso arbeiten will. Das Kind wird zu Claras Eltern gebracht, wo es schließlich aufwächst.

Die Auslotung von Liebe und künstlerischer Existenz erfolgt im Worpsweder Kreis also weder im eigentlich bürgerlichen Sinne noch kann man von einem bohèmehaften Lebensstil sprechen. Immerhin ist die angestrebte Verbindung von Ehe, Familie, Gemeinschaft und Kunst für kurze Zeit äußerst erfüllend und erfolgreich. Freilich ist damit eine partielle Loslösung von bürgerlichen Bindungen nötig, dennoch wagt man den letzten Schritt in ein von allen Normen und Werten befreites Leben nicht. Auch während ihrer Trennung von Modersohn lässt sich Paula finanziell unterstützen und wahrt den ehelichen Status, womöglich, um in Paris ungestört und selbstbestimmt arbeiten zu können.

Alles in allem ist festzuhalten, dass die Künstler des Worpsweder Kreises – ihren Bemühungen um neue Lebens- und Gemeinschaftsformen zum Trotz – um 1900 sehr stark durch ihr bürgerliches Erbe beeinflusst sind: Sie etablieren einen eher moderaten Lebensstil, in dem Provokation, Exzentrik und eklatante Normverstöße keinen Platz haben. Erst die private, von allem Hässlichen und Aggressiven befreite Atmosphäre bildet den Grundstein für eine ruhige „Insel der Schönheit“, in der individuelle Selbstvervollkommnung durch Begegnung und Austausch ermöglicht wird.

### 3.2.5. „Werdende“

*Ich habe ein großes Vertrauen zu dieser Landschaft und will gerne von ihr Weg und Wahl empfangen für viele Tage. Hier kann ich wieder mitgehen, werden, ein sich Verwandelter sein. Auf der großen Reise [gemeint ist die Russlandreise; Anm. d. Verf.] war das eine große Bangigkeit, daß man das Feste, das Stehende, Unbewegliche sein mußte dem vielen Flihenden, dem immer Unerwarteten gegenüber...<sup>500</sup>*

Rilke schreibt diese Worte einige Tage nach der dritten sonntäglichen Zusammenkunft des Kreises. Erneut hatte er aus seinen Aufzeichnungen vorgelesen, doch dieses Mal war es „die größte Wirkung“ gewesen, die er „je auf eine Gruppe von Menschen ausgeübt“ hatte. Beeindruckt von den neugewonnenen Freunden und der mystischen Landschaft des Teufelsmoors gesteht er Paula auf dem Heimweg, er habe alles unterschätzt, und zwar „alles, Menschen und Himmel und Land“, als er meinte, „hier dem Vergangenen gehören zu können.“<sup>501</sup> Worpsswede ist für ihn eine völlig neue Erfahrung. Land und Leute bieten ihm eine bislang ungekannte Ruhe und Muße, hier ist es ihm erstmals möglich, seinen Reflexionen nachzugehen, sich neuen Anregungen zu öffnen und weiterzuentwickeln.

Sicherlich ist die prinzipielle Offenheit für Inspiration und Veränderung in hohem Maße auch seinem jungen Alter zuzuschreiben. Wie die meisten anderen seiner Freunde hat er die Hochschule gerade hinter sich gelassen und befindet sich auf seinem Weg ins berufliche Leben. Für den Dichter und seine Künstlerfreunde beginnt damit eine Suche nach der eigenen Identität, die nicht nur das eigene Ich, vor allem auch die eigene Kunst betrifft.

Paula Becker beobachtet schon im Januar 1899 eine innere Wandlung, die sie auf ihr Leben in der Abgeschiedenheit zurückführt:

*Hier in der Einsamkeit reduziert der Mensch sich auf sich selber. Es ist ein sonderliches Gefühl, wie all das Bunte, Anerzogene, Geschauspielerte, was ich besaß, wegfällt, und eine vibrierende Einfachheit entsteht. Ich arbeite an mir. Ich arbeite mich um, halb wissentlich, halb unbewußt. Ich werde anders, ob besser? Jedenfalls vorgeschrittener, zielbewußter, selbständiger. Ich habe jetzt eine gute Zeit, fühle eine feine junge Kraft in mir, die mich jauchzen und jubeln macht.<sup>502</sup>*

Voller Tatendrang und Hoffnung malt sie sich ihre Zukunft aus:

*Und ich lechze nach mehr, mehr, unermüdlich will ich danach streben mit allen meinen Kräften. Auf daß ich einst etwas schaffe, in dem meine ganze Seele liegt. Es wird nichts Großes; aber etwas Anmutiges, Jungfräuliches, Herbes und doch Verlangendes. Wann? In zwei Jahren.<sup>503</sup>*

---

<sup>500</sup> Rilkes Tagebucheintrag vom 21. September 1900. In: RTF, S. 240 f.

<sup>501</sup> Vgl. ebd.

<sup>502</sup> Tagebucheintrag vom 19. Januar 1899. In: PBT, S. 176.

<sup>503</sup> Tagebucheintrag vom 24. Januar 1899. In: Ebd., S. 177.

Bezeichnend ist, wie Selbstbewusstsein und Selbstkritik bei Paula Becker miteinander verschmelzen. Einerseits räumt sie ein, dass das, was sie schaffen wird, „nichts Großes“ sein wird, andererseits ist sie in der Lage, sich selbst und ihre Vorzüge realistisch einzuschätzen. Immerhin weiß sie, dass es „etwas Anmutiges, Jungfräuliches, Herbes und doch Verlangendes“ sein wird, was ihre Seele und damit ihre Kunst ausmacht. Dadurch, dass Paula ihre Reflexionen konsequent im Tagebuch festhält, ist es ihr möglich, ihre Gedanken zu systematisieren und weiterzuentwickeln. Das Tagebuch wird zu einem Medium ihrer geistig-künstlerischen Genese, zu einem Zeugen ihrer Ängste und Hoffnungen und begleitet sie bei ihrem Werden. In den ersten drei Worpstedter Jahren spielt in diesem Zusammenhang auch ihr *Album*, die Zitatsammlung, eine wichtige Rolle. Übernommene Textpassagen aus diversen Romanen, Dramen oder Gedichten, die Paula als bereichernd empfindet, verraten, an welchen Stellen ihrer Persönlichkeit sie gerade „arbeitet“.<sup>504</sup> Auch ihrer Mutter gegenüber hält sie einige Jahre und mehrere Parisaufenthalte später an ihren Selbstverwirklichungswünschen fest:

*Denn ich werde noch etwas. Wie groß oder wie klein, das kann ich selbst nicht sagen, aber es wird etwas in sich Geschlossenes. Dieses unentwegte Brausen dem Ziele zu, das ist das Schönste im Leben: Dem kommt nichts anderes gleich. Daß ich für mich brause, immer, immerzu, nur manchmal ausruhend, um wieder dem Ziele nachzubrausen, das bitte ich Dich zu bedenken, wenn ich manchmal liebearm erscheine. Es ist ein Konzentrieren meiner Kräfte auf das Eine. Ich weiß nicht, ob man das noch Egoismus nennen darf. Jedenfalls ist es der adeligste.<sup>505</sup>*

Auch Otto Modersohn, mit seinen 35 Jahren der Älteste im Worpstedter Kreis, erlebt durch die Gesellschaft der Künstlerfreunde jugendlichen Aufschwung. Hatte er vor ein paar Jahren noch den Gedanken gehegt Worpstede zu verlassen, fühlt er sich durch die neuen Bekanntschaften nun seltsam gehoben, motiviert und in seiner Persönlichkeit bestärkt. Am 27. September 1900 schreibt er in sein Tagebuch:

*Erst der Besuch Dr. Hauptmanns, Rilkes und am meisten die Liebe haben mich völlig umgestimmt, haben mich mit einem Wort befreit, jetzt habe ich Raum gewonnen zu neuem Leben. Ich fühle, wie ich in m. Kunst in dieser Zeit ein gutes Stück vorangekommen bin. – „Höchstes Glück d. Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit.“ Sich ganz ausleben, sich ganz finden u. offenbaren, wie C. Hauptmann singt:*

*Ich will mich selber finden  
Im flüchtigen Erdengang –  
Was andre nie ergründen –  
Ich will mich selber künden  
In meinem Seelenklang<sup>506</sup>*

---

<sup>504</sup> Siehe Kapitel 3.2.1. *Bildende Künstler und Literaten unter sich*. Vgl. dazu auch PBT, S. 121-284.

<sup>505</sup> Paulas Brief an ihre Mutter vom 19. Januar 1906. In: PBT, S. 516.

<sup>506</sup> CHW, S. 321. Hervorhebung im Original.

Vor allem seine Liebe zu Paula und die Bestätigung durch Carl Hauptmann verleihen dem zuvor resignierten und zu Grübeleien neigenden Maler neue Flügel. Die 2009 erschienenen Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1899 bis 1900 zeugen von einer höchst anregenden Zeit für Modersohn, einer Zeit, in der er sich in seinen künstlerischen Vorstellungen und Zielsetzungen nicht nur bestätigt, sondern vor allem auch belebt und stimuliert sieht. Klar und deutlich hält er die Gedanken, die ihn in dieser Zeit begleiten, fest, unterstreicht die wichtigsten Begriffe und rahmt zentrale Passagen ein. Interessant ist dabei seine Systematik: Die „wesentlichen Punkte“ seines Kunstverständnisses zählt er tabellarisch auf und versucht bedeutungsvolle Termini wie „Persönlichkeit“, „Gefühl“ oder „Einheit“ immer genauer, immer präziser zu definieren. Vor allem nach Gesprächen mit Hauptmann kommt er der eigenen Wahrheit am nächsten:

*Der Verkehr mit Dr. H[auptmann] und B[üttner] hat einen derartigen Eindruck auf mich gemacht, daß ich eine neue Periode m. Schaffens anbrechen fühle. Noch nie bisher habe ich so erkannt, daß das Gefühl der Mittelpunkt v. allem in Kunst u. Leben [sic]. Mit dem Gefühl gewinne ich m. Standpunkt allem gegenüber. Natürlich schlummerte diese Erkenntniß immer in mir, aber erst im Verkehr mit Dr. H. u. B. kam es ganz ans Licht. Es bedeutet ein wirkliches Weiterkommen.<sup>507</sup>*

Bei Modersohn wie auch bei Paula und den anderen Künstlern des Kreises ist zu beobachten, dass künstlerische Weiterentwicklung nicht allein im künstlerischen Schaffen vor sich geht, sondern zu weiten Teilen von einer mentalen Auseinandersetzung mit der Kunst getragen wird. Kunst ist eben nicht nur die Verbindung von Kreation und Produktion, sondern auch Weltanschauung und Lebensweise. Gerade bei Modersohn wird die Universalität dieser Begriffe deutlich. In seiner Vorstellung vom „kosmischen Leben“ verschmelzen Natur, Kunst und Leben zu einem Ganzen, von dem er selbst, der Mensch, nur ein kleiner Teil ist.<sup>508</sup> „Werden“ bedeutet für Modersohn also in und mit der Natur zu leben, aber gleichzeitig auch von ihr zu lernen, „Weg und Wahl zu empfangen“, wie Rilke es ausdrücken würde. Erkenntnisse dieses Lernprozesses werden kontinuierlich im Tagebuch aufgezeichnet und markiert, aber auch korrigiert, wie ein Interview mit seiner Enkelin Antje Modersohn verriet. Beispielhaft dafür ist seine hierarchische Ordnung der Elemente innerhalb des kosmischen Lebens, die er immer wieder, auch in abgeänderter Form, in sein Tagebuch schreibt.<sup>509</sup>

---

<sup>507</sup> Tagebucheintrag vom 16. Juli 1899. In: OMT, S. 20. Hervorhebung im Original.

<sup>508</sup> Siehe Modersohn-Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3., Teil IV.

<sup>509</sup> Dabei handelt es sich um den Satz „Das Erste ist der Baum, der Mensch, das Gras, die Blume.“, der von Modersohn immer wieder überarbeitet wird. Siehe ebd.

Doch nicht nur die individuelle Auseinandersetzung mit der Kunst spielt für die Weiterentwicklung der Künstler eine Rolle, maßgeblich scheint auch der intellektuelle Austausch unter den Freunden auf ihr Kunstverständnis einzuwirken. Dass es dabei nur in seltenen Fällen zu fachspezifischen Gesprächen kommt, wurde an anderer Stelle bereits aufgezeigt. Da man sich aber offen gegenüber den anderen Künsten zeigt, können die Erkenntnisse aus den Unterhaltungen über Literatur, Lebensphilosophie und Kunst im weiteren Sinne reflektiert und in das eigene Bedeutungssystem integriert werden.

Die Interdisziplinarität des Kreises birgt für die Künstler demnach die Chance, die Grenzen der eigenen Kunst auszuloten, zu definieren und gegebenenfalls zu erweitern. „Werdende“ zu sein, bedeutet also auch, offen für Inspiration und Veränderung zu sein, noch nicht bei sich angekommen zu sein. Gleichzeitig impliziert es die Freiheit von Zuschreibungen jeglicher Art. Keiner der Freunde – am ehesten vielleicht Otto Modersohn – hat um 1900 bereits seinen künstlerischen Stil gefunden, geschweige denn gefestigt. Vor allem Rilke nutzt den Status des „Werdenden“, um seine Zukunft nach allen Seiten offen zu halten. Er begreift sich im „Werden“ und als „sich Verwandelnder“, weil es ihn davon befreit, zu sein. Sein Leben lang wird er diesem Status treu bleiben, nomadisch durch die Welt ziehen, rastlos, ohne jemals wirklich anzukommen.

Überhaupt scheint es für Künstler im Allgemeinen charakteristisch, jegliche Stagnation zu meiden, da Fortschritt und Entwicklung den künstlerischen Selbstaussdruck befeuern. Doch gerade in Zeiten der Jahrhundertwende, geprägt durch den alles umfassenden Wandel, den Modernisierung und Industrialisierung hervorgerufen hatten, beginnen Künstlerinnen und Künstler umso dringlicher, ihre Rolle in der Zukunft zu hinterfragen. Selbstreflexion erhält in dieser Zeit einen völlig neuen Stellenwert, da man sich auf stabile Verhältnisse und alte Traditionen nicht verlassen kann.

„Werden“ wird nicht nur in Worpswede, sondern auch überall dort, wo um 1900 künstlerisch gearbeitet wird, zu einem Leitmotto. Musik, Literatur und bildende Kunst, aber auch Philosophie, Pädagogik und Theologie orientieren sich Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr an dem Gedanken des Werdens und des Lebens. Inspiriert durch die lebensphilosophischen Schriften Nietzsches wird der individuellen Gestaltung des Lebens immer größere Bedeutung beigemessen, da sich sein Denken sich auf der Ebene einer Künstlerästhetik bewegt, auf der sich der Schaffende als produktiven Ursprung der Welt erfährt.<sup>510</sup>

---

<sup>510</sup> Nietzsches Konzeptionen ästhetischer Lebensformen wurden in Kapitel 2.3. skizziert.



Doch nicht das Kunstwerk steht für ihn im Blickpunkt des Interesses, sondern der Mensch selbst und sein „Dasein“, das als „ästhetisches Phänomen“<sup>511</sup> wahrgenommen werden soll. So heißt es in seinem Aphorismus *Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst*:

*Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch e r t r ä g l i c h, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu können.*<sup>512</sup>

In Verbindung mit den bereits aufgeführten Bedeutungselementen des Begriffs „Werdende“ tritt nun eine semantisch prägnante Komponente hinzu: „Werden“ ist, überführt man Nietzsches Äußerungen zum „Dasein“ auf eine prozessuale Ebene, eine *aktive Gestaltung* des Lebens, die auf *Eigenverantwortung* und den *Einsatz ästhetischer Fähigkeiten* baut.

Die Künstler des Worpsweder Kreises befinden sich um 1900 in einer Phase ihres Lebens, die sich durch Offenheit und facettenreiche Gestaltungsmöglichkeiten auszeichnet. Als „Werdende“ sind sie darum bemüht, Verantwortung für ihren eigenen Lebensweg zu übernehmen, autonome Entscheidungen zu treffen und sich von fremden Zuschreibungen abzusetzen. Gleichzeitig erkennt man, dass sie ihr Leben ganz im Sinne des gegenwärtig herrschenden Zeitgeistes ausrichten: Sie befassen sich aktiv mit der ästhetischen Gestaltung ihres eigenen Daseins. Das bedeutet, einen Rahmen mit ihrem Freundschaftskreis zu etablieren, innerhalb dessen die Realisation ihrer elitären Vorstellungen möglich wird. Erst im privaten Kreis, unter Ausschluss der Menschen, die den Einklang ihrer Gemeinschaft stören könnten, kann ihr „Dasein“ zu einem „ästhetischen Phänomen“ geraten, ist es möglich, sich unter Kunst, Musik und Literatur zu verwandeln und weiterzuentwickeln.

---

<sup>511</sup> Vgl. Nietzsche (2000), S. 53 f.

<sup>512</sup> Nietzsche (1988): Die fröhliche Wissenschaft, S. 464 f. Hervorhebung im Original.

### 3.3. Worpsweder Kultursonntage

#### 3.3.1. Vogelers Barkenhoff als Treffpunkt der „Familie“

Etwas außerhalb vom Worpsweder Dorfkern an der Ostendorfer Landstraße gelegen, ragt die weiße Jugendstilvilla hinter der großzügig angelegten Gartenlandschaft hervor. Die markante Hauptfront, der historisierende Giebel, die blumentumrankte Terrasse, der biedermeierlich geschwungene Treppenaufgang und die Empire-Urnen setzen sich deutlich von den übrigen Worpsweder Bauernhäusern ab. Schon auf den ersten Blick wird dem Betrachter deutlich, dass es sich bei dem Besitzer um einen wohlhabenden Künstler handeln muss, der mit diesem Anwesen sein eigenes Paradies verwirklichen wollte. Tatsächlich hat Heinrich Vogeler bei der Realisation seines Traums nichts dem Zufall überlassen: In seinem geradezu manischen Gestaltungswillen entwirft er die kleinsten Details von Architektur bis Gartengestaltung selbst<sup>513</sup>, doch auch das Innere des Barkenhoffs zeugt von dem kreativen Geist des Besitzers, der es versteht, seiner Familie, aber auch seinen Gästen eine angemessene ästhetische Atmosphäre zu bieten.

Auch Rainer Maria Rilke, der im Spätsommer 1900 nach Worpswede kommt, ist fasziniert von seiner neuen Herberge. Er wird im blauen Giebelzimmer des Barkenhoff untergebracht und erhält ein eigenes Studierzimmer, in dem er beabsichtigt, seine Eindrücke der zurückliegenden Russlandreise zu verarbeiten und Essays über die russische Kunst niederzuschreiben. Vogeler selbst gibt in seinen *Erinnerungen* einen Einblick in diese Räumlichkeiten:

*Von der Bibliothek aus gelangte man durch einen schmalen Gang ins Wohnzimmer, wobei man die eingebaute kleine Arbeitsnische der Bibliothek unberührt ließ. Die Nische selber, zum Schreiben eingerichtet, hatte ein breites Schiebefenster mit ein paar in Blei gefaßten Glasbildern. So hatte man durch das Fenster die Verbindung mit dem Wohnzimmer. Im Sommer lag über dem kleinen intimen Raum der grünliche Dämmer der mächtigen Kastanienbäume, die das Haus beschatteten. Aus dem breiten Wohnzimmerfenster sah man auf das Naturtheater, das vor dem Bergabhang gelegen war. Auch auf den Hausplatz mit den alten Birkenbäumen war der Blick frei.*<sup>514</sup>

Da Vogeler in dieser Zeit häufig beruflich unterwegs ist, kommt es vor, dass der Dichter tagelang allein im Barkenhoff wohnt, doch er scheint Gefallen an dieser Wohnsituation zu finden:

*Eigentlich ist das ein Märchen. Ich sitze in einem ganz weißen, in Gärten verlorenen Giebelhaus unter schönen und würdigen Dingen, in Stuben, die voll von der Stimmung eines Schaffenden sind. Ich sitze in seinen träumerischen Stühlen, freue mich an seinen Blumen, schaue mich in seinen Spiegeln, und seine Uhren sprechen mich an wie den Herrn.*<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.3. *Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt*.

<sup>514</sup> HVE, S. 105.

<sup>515</sup> Tagebucheintrag vom 10. September 1900. In: RTF, S. 218.

Rilkes Schilderungen vermitteln einen Eindruck von der märchenhaften Atmosphäre des Barkenhoffs, die seinen Vorstellungen von einem angemessenen Aufenthalt für einen Dichter und seinem Bedürfnis nach elitärer Abgeschlossenheit entspricht. Die „Stimmung eines Schaffenden“ erfasst ihn so sehr, dass er beginnt, sich nicht nur als Herr des Hauses zu fühlen, sondern auch als Gastgeber der sonntäglichen Zusammenkünfte, die seit dem 3. September 1900 im „weißen Saal“ des Barkenhoffs stattfinden:

*Da wohne ich einsam, wartend immer, sechs Tage lang. Und am siebenten empfangen ich im weißen Saal bei zwölf Kerzen, die in hohen silbernen Leuchtern stehn, die ernstesten Männer der Gegend und sehr schöne schlanke Mädchen in Weiß, die, wenn ich sie bitte, Lieder spielen und singen und sich zusammensetzen in feinen Empirestühlen, und die vornehmsten Bilder sind und der köstlichste Überfluß und die süßesten Stimmen dieser flüsternden Zimmer.*<sup>516</sup>

Rilke generiert in diesen Tagebuchaufzeichnungen ein Bild exklusiver Feierlichkeiten<sup>517</sup>, in denen er sich selbst als Hausherr und Gastgeber inszeniert; von Vogeler ist in diesen Beschreibungen jedoch keine Rede. Schon nach dem ersten Treffen der Künstlerfreunde hatte er selbstbewusst vermerkt: „Ich gebe Gesellschaften“<sup>518</sup>, was zu der Annahme führt, Vogeler habe an den ersten Feiern des Kreises nicht oder nur in sehr zurückhaltender Form teilgenommen. Vogelers spätere Äußerung, er besitze die Fähigkeit, Feste so zu arrangieren, dass „die Gäste sich selber als Träger des Festes“ fühlten<sup>519</sup>, dürfte die Tagebuchnotiz des Dichters jedoch verständlich machen. Dennoch zeugt Rilkes Identifikation mit der Rolle des Gastgebers von einer grundlegenden Identifikation mit dem Künstlerdasein Vogelers an sich. Die hier realisierte Verbindung von Kunst und Leben fasziniert und überwältigt den jungen Poeten, niemals zuvor hat er den Gedanken des Jugendstils so verwirklicht gesehen.

Rilke kann sich besonders begünstigt sehen, denn der „märchenhafte“ Barkenhoff bietet ihm in der Zeit seines Worpsweder Aufenthalts nicht nur eine würdige Wohn- und Arbeitsstätte, sondern wird auch zum Schauplatz der regelmäßigen Kultursonntage. Die Zusammenkünfte des Worpsweder Kreises sind also nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich begrenzt: Abgesehen von einzelnen Ausflügen befindet man sich regelmäßig zur gleichen Zeit am gleichen Ort: Sonntagnachmittags wird der „weiße Saal“ zum Haupttreffpunkt der Künstlerfreunde.

---

<sup>516</sup> Ebd.

<sup>517</sup> Der häufige Gebrauch des Superlativs spiegelt den exklusiven Charakter dieser Feste wider. Es sind nicht beliebige Gäste, die sich im „weißen Saal“ des Barkenhoff zusammenfinden, sondern die „ernstesten Männer der Gegend“, ein Hinweis auf die Intellektualität und Ernsthaftigkeit dieser Herren, und „sehr schöne schlanke Mädchen in Weiß“, die sich mühelos in das Interieur des Barkenhoff einfügen und zu den „vornehmsten Bildern“, zum „köstlichsten Überfluß“ werden.

<sup>518</sup> Ebd., S. 198.

<sup>519</sup> Vgl. HVE, S. 146.

Wie der „weiße Saal“ des Barkenhoffs um 1900 aussah, ist bildlich nicht überliefert, es existieren weder Fotoaufnahmen, Zeichnungen noch Skizzen, die einen Eindruck von der Räumlichkeit vermitteln könnten. Es liegen jedoch zwei Quellen vor, die den „weißen Saal“ näher kennzeichnen. Dabei handelt es sich um Tonbandaufnahmen Martha Vogelers aus dem Jahr 1957 und Tagebuchaufzeichnungen Rainer Maria Rilkes aus dem Jahr 1900, zwei höchst unterschiedliche Dokumente von entscheidender kulturhistorischer Bedeutung, weil der Rückgriff auf alternative Quellen versagt bleibt. So spricht Martha Vogeler von einem großen „Flur, von dem alle Schlafzimmer abgingen“. Diese Berkung lässt vermuten, dass der „weiße Saal“ kein Saal im eigentlichen Sinne war. Die Namensgebung legt aber nahe, dass die Räumlichkeit so anmutig gestaltet war, dass sie dem Charakter eines Saals durchaus gerecht wurde. Schließlich sei er „weiß gestrichen“ gewesen und „um die Türen waren Rosen gemalt, die aus Urnen flossen“. Auch ein „altes Klavier“ stand in diesem Flur.<sup>520</sup> Rilkes Tagebucheintrag vom 3. September 1900 vermag die Besonderheiten des „weißen Saals“ noch präziser zu erfassen. In ihm wird überdies anschaulich, dass der „weiße Saal“ nicht nur Ort der Begegnung, sondern auch Stätte des musikalischen Vortrags war, wie die parallele Bezeichnung „Musiksaal“ offenbart:

*Wir sitzen im Musiksaal. Du kennst ihn: weiß, weiße Türen, Vasen darüber gemalt, aus denen Rosenketten sanft zu beiden Seiten fallen. Alte Stiche, kleine galante Gartenszenen, graziöse Porträts. J. J. Rousseaus Grabmal. Empirestühle, ein Lehnstuhl, gerade für die blonde Schwester recht. [...]*<sup>521</sup>

Liest man diese Zeilen, so wird deutlich, wie sehr Vogeler darum bemüht ist, seinen Freunden eine würdige Umgebung zu bieten. Liebevoll gestaltet er den „weißen Saal“ mit alten Porträts und Radierungen aus und achtet darauf, dass sich der Charakter des Saals im Einklang mit dem Gesamtkunstwerk Barkenhoff befindet: Wie in den übrigen Räumen der Villa findet sich auch hier eine Stilmischung aus Empire-, Jugendstil- und Biedermeiermöbeln. Die Tatsache, dass Jean-Jaques Rousseaus Grabmal<sup>522</sup> den feierlichen Raum schmückt, demonstriert die Verehrung des bedeutenden Aufklärers und Naturforschers, dessen Motto „Zurück zur Natur“ gerade um die Jahrhundertwende von zahlreichen Künstlern aufgenommen wird, die außerhalb der Großstädte ihr Glück in der Natur suchen. Als Sinnbild der eigenen Ideale vergegenwärtigt Rousseaus Grabmal im „weißen Saal“ also die ursprünglichen, grundlegenden Motivationen, die einzelne von ihnen damals nach Worpsswede führten.

---

<sup>520</sup> MVL, Bd. 3, 18:38.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Es ist unklar, ob es sich dabei um eine Fotografie, eine Zeichnung oder um ein Gemälde handelt.

Der „weiße Saal“ des Barkenhoff bietet dem Worpsweder Kreis eine Art Mikrokosmos, einen insulären Ort der Zuflucht, der seinem exklusiven Charakter Rechnung trägt: Bewusst künstlerisch inszeniert und abgeschlossen von der Außenwelt, bildet er das geeignete Fundament für eine ästhetische Erfahrung von Musik, Literatur und geistigem Austausch. Freilich finden auch improvisierte Zusammenkünfte in den Ateliers, gemeinsame nächtliche Spaziergänge oder Kutschfahrten in der Umgebung statt, die bisweilen einen fröhlich-ausgelassenen Charakter annehmen können, doch die von Rilke dargelegten Momente höchster Intensität ereignen sich maßgeblich sonntags, am frühen Abend „im weißen Musiksaal“, wo „Menschen [...] sich verwandeln unter Liedern und Versen“. Es sind „Einsame aus Gemeinsamkeit, Schweigende aus Teilnahme“, die sich hier versammeln, um tiefgreifende Augenblicke zu teilen.<sup>523</sup>

An dieser Stelle ist es ratsam, auf eine in Umlauf geratene Verallgemeinerung hinzuweisen, welche die Ausprägung der Kultursonntage missverständlich darstellt. Diese Differenzierung ist notwendig, um dem exklusiven Charakter des Worpsweder Kreises gerecht zu werden. Auf die Frage nach Festlichkeiten auf dem Barkenhoff äußert sich Martha Vogeler in ihren *Lebenserinnerungen*: „Ja, die Feste feierten wir eigentlich nach 1901.“<sup>524</sup> Damit bezieht sie sich jedoch *nicht* auf die privaten Treffen des Worpsweder Kreises, die im Rahmen dieser Abhandlung näher beleuchtet werden sollen. Die Kultursonntage der „Barkenhoff-Familie“ finden in dieser Form nur innerhalb eines äußerst überschaubaren Zeitraums statt: Schon mit den drei Eheschließungen im Frühjahr 1901 beginnt ein allmähliches Auseinanderleben, ein Jahr später befinden sich die Rilkes bereits in Paris, Paula wird ihnen ein Jahr später folgen.

Bei den Festen, von denen Martha spricht, handelt es sich um feierliche Ereignisse in größerem Rahmen mit wechselnden Gästen und Programmen, die sie ab 1901 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs mit ihrem Mann ausrichtet. Es ist die Zeit, in der sich immer mehr berühmte Künstler, Dichter und Musiker<sup>525</sup> auf Vogelers Musenhof zusammenfinden, da sie die elitäre Abgeschlossenheit mit intellektuellen Anregungen und Kontakten schätzen.

Sicherlich nehmen auch einzelne Künstler des Worpsweder Kreises an diesen späteren Feierlichkeiten teil, jedoch sind die regelmäßigen Kultursonntage der „Barkenhoff-Familie“ zu diesem Zeitpunkt schon längst Vergangenheit: Die Konzerte werden nun von berühmten Mu-

---

<sup>523</sup> Vgl. RTF, S. 202.

<sup>524</sup> MVL, Bd. 3, 07:34.

<sup>525</sup> Die Gästeliste schließt folgende Berühmtheiten ein: die Dichter Carl und Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, René Schickele und Otto Julius Bierbaum, die Kunsthistoriker Hans Bethge und Richard Muther, die junge Generation poetischer Talente mit Alfred Walther Heymel und Rudolph Alexander Schröder, der Theaterregisseur Max Reinhardt, der Verleger Eugen Diederichs und Musiker wie Egon Petri, Louis Grünberg und Georg Kulenkampff. Siehe etwa Hansmann (2011), S. 91.

sichern der Jahrhundertwende gespielt, es ist nicht mehr die familiäre Hausmusik, die zum Besten gegeben wird.<sup>526</sup> Martha sorgt zudem dafür, dass neben den renommierten Gästen auch Freunde und Bekannte aus dem Dorf auf den Barkenhoff eingeladen werden, was die ursprüngliche Exklusivität der Veranstaltungen mindert und sie für einen größeren Personenkreis öffnet. Nun spielen auch Tanzdarbietungen, Theateraufführungen im Garten des Barkenhoff und Kostümfeste<sup>527</sup> eine Rolle. Man kann also davon ausgehen, dass die späteren Feste, deren Organisation Martha nun immer mehr übernimmt, weit ausgelassener, öffentlicher und lebendiger sind als die besinnlichen Kultursonntage der „Barkenhoff-Familie“.<sup>528</sup>

Es wird deutlich, dass der Barkenhoff über Jahre hinweg Stätte des kulturellen Genusses ist, jedoch wäre es für das Verständnis des Worpsweder Kreises fatal, die Grenzen zwischen den verschiedenen Veranstaltungsformen – zwischen „Festen“ und „Kultursonntagen“ – zu verwischen, wie es bedauerlicherweise in einschlägigen Darstellungen der Künstlerkolonie geschieht. Will man das eigentümliche Selbstverständnis des Worpsweder Kreises herausstellen, kommt man nicht umhin, die Worpsweder Kultursonntage von jenen Feierlichkeiten nach 1901 abzusetzen, die einen völlig anderen Charakter aufweisen.

Kennzeichnend für die Treffen des Worpsweder Kreises ist nicht nur das Private, Besinnliche und Gemäßigte, sondern auch die unbedingte Bindung an feste Muster und Strukturen. Schon die Wahl eines konstanten Treffpunktes fällt für den Worpsweder Kreis sicher nicht unbewusst. Zum einen entsteht durch die Zusammenkünfte am gewohnten Ort eine angenehme Vertrautheit, der Kreis erhält auf diese Weise seinen familiären Charakter, wird zur „Barkenhoff-Familie“, die in diesem Anwesen „zu Hause“ ist. Zum anderen gehört die Ortsbindung zu einer Form der Ritualisierung, die auch auf anderen Ebenen zu beobachten ist.

Neben den Konstanten „Wochentag“ und „Tageszeit“ weist auch die Programmgestaltung der Kultursonntage wiederkehrende Elemente wie Musikvortrag, literarische Rezitation und Diskussion auf. Selbst die Kleidung der Künstler scheint sich stets der elitären Atmosphäre der Kultursonntage anzupassen: Während Vogeler seine Gäste in der typischen Biedermeiertracht begrüßt, pflegen die Damen in anmutigen weißen Kleidern und wertvollem Schmuck zu erscheinen. Die meisten dieser Rituale sind sicherlich auf gutbürgerliche Gepflogenheiten zu-

---

<sup>526</sup> Laut Martha Vogeler spielte unter anderen auch der Geiger Georg Kulenkampff ein Konzert im Barkenhoff. Vgl. MVL, Bd. 3, 14:30.

<sup>527</sup> Martha Vogeler berichtet in ihren *Lebenserinnerungen*, dass Kostümierungen für die späteren Feierlichkeiten auf dem Barkenhoff durchaus üblich waren. Es existierte eine Truhe mit alten, neuen und selbst entworfenen Gewändern, die für improvisierte Theaterstücke genutzt wurden. Vgl. Äußerung Martha Vogelers in: MVL, Bd. 3, 12:06.

<sup>528</sup> Siehe dazu auch Arnold im Interview vom 24. März 2011, siehe Anhang 7.2.6., Teil I.

rückzuführen, Werte- und Handlungsschemata, die sich die Freunde im Laufe ihrer Erziehung angeeignet haben. Gleichzeitig demonstriert der Einsatz solcher Rituale, dass man darum bemüht ist, einen bestimmten Habitus zu verkörpern: Kleidung, Sprache, Geschmack und Handlungsschemata müssen als Zeichen der Distinktion angesehen werden, die gepflegt werden, um sich gemeinsam als Gruppe zu entwerfen, ein Selbstbild zu verfestigen und sich in Abgrenzung von der Außenwelt zu definieren.

Ob diese Außenwelt die Worpsweder Dorfgemeinschaft ist oder eine andere gesellschaftliche Realität, kann nicht abschließend beantwortet werden. Bezeichnend ist jedoch, dass man Wert auf Rituale und gewohnte Strukturen legt, um sich innerhalb dieses sehr gesetzten, sicheren Rahmens entfalten zu können. Experimente und Entgleisungen, wie es parallel existierende Gruppierungen der Bohème aufweisen, haben im Mikrokosmos des Barkenhoff um 1900 keinen Platz. Immerhin wird hier ein überaus bürgerlich-biedermeierlicher Habitus etabliert. Bernd Stenzig resümiert in seinem Nachwort zu Rilkes Studie *Heinrich Vogeler*:

*Und wie Vogelers Weltbild gar nicht so weit entfernt ist von der Moral der Familienhausbücher, so gerät auch sein Barkenhoff zu einer eigentümlich bodenständigen „Insel der Schönheit“. Die eher biedermeierliche zweite Wirklichkeit, die Vogeler der ersten und allgemeinen entgegensetzt, schließt die leibhaftige Erscheinung des Künstlers ein, der sich mit Zylinder, Vatermördern und Bratenrock zum wandelnden Zitat aus einer anderen Welt herausputzt und in Habitus und Tracht zu suggerieren versucht, er habe mit dieser ganzen aufgeregten Zeit nichts zu schaffen.<sup>529</sup>*

---

<sup>529</sup> Stenzig, Bernd (1986): Nachwort. In: Rilke, Heinrich Vogeler. S. 92.

### 3.3.2. Lyrik, Prosa und Drama – Lesungen von Rilke und Hauptmann

*Man spielt Richard Strauß, Robert Franz, Schubert ... Später, da man mich bittet, lese ich einiges. Zuerst, im Anschluss an die Musik: Den Abend mit den jungen Menschen in der dunklen Stube. Dann Verse, den ‚Spielmann‘ auch ...<sup>530</sup>*

Als Rainer Maria Rilke am 3. September zum ersten Mal vor die neuen Freunde tritt, um einige seiner Verse zu rezitieren, zeigt sich dem jungen Dichter eine äußerst empfängliche Hörerschaft. Eingestimmt durch die vorangehende Musik ist die Gemütslage im „weißen Saal“ gerade recht für einen Vortrag aus seinen Aufzeichnungen. Besonders der *Spielmann* stößt bei den Künstlerfreunden auf Begeisterung. Das eigentlich unbetitelt Gedicht mit dem einleitenden Vers *Ich war ein Kind und träumte viel*, führt mit seinem Verweis auf Kindheit, Werden und Schicksal zentrale Motivkomplexe der Rilke’schen Lyrik um 1900 vor Augen – ein guter Text, um sich und seine Person auf poetische Weise vorzustellen:

*Ich war ein Kind und träumte viel  
und hatte noch nicht Mai;  
da trug ein Mann sein Saitenspiel  
an unserm Hof vorbei.  
Da hab ich bange aufgeschaut:  
"O Mutter, laß mich frei..."  
Bei seiner Laute erstem Laut  
brach etwas mir entzwei.*

*Ich wußte, eh sein Sang begann:  
Es wird mein Leben sein.  
Sing nicht, sing nicht, du fremder Mann:  
Es wird mein Leben sein.  
Du singst mein Glück und meine Müh,  
mein Lied singst du und dann:  
mein Schicksal singst du viel zu früh,  
so daß ich, wie ich blüh und blüh, -  
es nie mehr leben kann.*

*Er sang. Und dann verklang sein Schritt, -  
er mußte weiterzieh;  
und sang mein Leid, das ich nie litt,  
und sang mein Glück, das mir entglitt,  
und nahm mich mit und nahm mich mit -  
und keiner weiß wohin...<sup>531</sup>*

„Die Mädchen liebten das Lied.“ schreibt er nach dem Treffen beglückt in sein Tagebuch, muss aber gleichzeitig feststellen: „Dr. Hauptmann hatte es nicht verstanden: er schlug vor, die letzte Zeile ‚und keiner weiß, wohin‘ möchte fortbleiben...“<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> RTF, S. 198.

<sup>531</sup> Rilke, Rainer Maria (2006): Die Gedichte. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag. S. 176



Schon beim ersten Treffen des Worpsweder Kreises spielen Dichtung und Diskussion eine wesentliche Rolle. Schnell wird deutlich, dass die beiden Literaten sich nicht nur charakterlich grundlegend unterscheiden<sup>533</sup>, sondern auch verschiedenen Kunstauffassungen folgen, was den ästhetischen Austausch unter den Künstlern geradezu befeuert. „Anreger zu Gedichten ist ihm so oft Musik. Ohne Musik hätte er nie – scheint mir – Verse gefunden“, wird Rilke seinen Antipoden spätabends im Tagebuch analysieren. „Aber in Harmonieen [sic] tritt ihm, schon gesammelt und vorbereitet, entgegen, was die Dinge dem Dichter sonst andeuten und verdunkeln. – Und seine Lyrik ist also dieses: stark persönliche Auslegung von Musik.“<sup>534</sup> Dass Rilke Hauptmanns Poesie „unlyrisch“ findet, „gedanklich, abstrakt, losgelöst von ihren Gegenständen [...], schwebend, unterstützt von mühsam untergeschobenen Bildern“, wird an Rilkes Äußerung über Hauptmanns Gedicht *Über Meergewässer...* deutlich:

*In einem Gedicht mit freien Rhythmen war er fünf Zeilen Dichter. ‚Über Meergewässer...‘ begann. Aber in der sechsten Zeile baut er schon, geht, ohne zu wissen, mit den Gedanken und sucht sich, seinen Verstand, den vielgehaßten, mit etwas Lautem zu übertönen... So sind seine Verse.*<sup>535</sup>

Eine Woche später, im Rahmen der zweiten sonntäglichen Zusammenkunft, sieht Rilke sich in seinen Annahmen bestätigt.

*Dr. Hauptmann ließ sich immer wieder ein Lied mit schauerlichem Text vorsingen, eine Anrufung der Trösterin Kunst [...]. Die Worte huben an: ‚Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden...‘<sup>536</sup> usw. An diesem Liede errang sich Hauptmann Klarheit über den IV. Akt der ‚Waldleute‘, den er nun seit Wochen um und um schreibt, streicht und zurechtschneidet. Ich hatte ganz recht: Musik ist für ihn der Anlaß. Von ihr empfängt er zusammengefaßt, was er in der Natur nicht zu finden vermag; ihm bleibt nur übrig, das Gehörte mit den Mitteln seiner momentanen Stimmung auszulegen.<sup>537</sup>*

Es bleibt nicht verborgen, dass Rilke Hauptmanns Empfänglichkeit für das Musikalische als künstlerische Unzulänglichkeit enttarnt. Ihm selbst liegt es fern, in der Musik das zu suchen, was ihm die Natur vorenthält, für ihn ist Musik zu dieser Zeit eher negativ konnotiert, wie es auch im *Spielmann* deutlich wird. Er zeigt ihr gegenüber eine tiefe Skepsis, da er sie für eine bloße Verführungskunst hält.<sup>538</sup>

---

<sup>532</sup> Vgl. RTF, S. 199.

<sup>533</sup> Siehe Modersohns Tagebuchnotiz vom 3. September 1900, zitiert in Kapitel 3.2.1.

<sup>534</sup> Vgl. RTF, S. 200.

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Dabei handelt es sich um Franz von Schobers Gedicht *An die Musik*, das der Komponist Franz Schubert im Jahre 1817 vertonte.

<sup>537</sup> RTF, S. 215.

<sup>538</sup> Immer bleibt ihm ein Vorbehalt gegen dieses ‚Andrängen‘ oder ‚leicht gleitende Scheinen‘ und ‚Nicht-Verdichten‘ der Musik. Vgl. Görner, Rüdiger (2004): Musik. In: Engel (Hg.), S. 151-154, hier S. 151 f.

Interessant ist jedoch, dass Rilke seine Gedichte meist in unmittelbarem Anschluss an einen musikalischen Vortrag rezitiert, womöglich, um die ‚entrückte‘ Stimmung der Beteiligten für die Wirkung seiner Poesie zu nutzen. Auch am 10. September, dem zweiten Treffen des Kreises, singt Milly Becker, „die Schwester der Malerin“, Händel- und Mignonlieder, bevor er *Die weiße Fürstin*<sup>539</sup> vorliest. Seine Aufzeichnungen verraten, dass er während des Musikvortrags nicht in eine rezipierend-sinnende Haltung verfällt, er gibt sich der Musik nicht hin, beobachtet aber sehr genau, wie die „Mädchen“ es tun. Über Clara Westhoff schreibt er:

*Im Lauschen, wenn die manchmal zu laute Charakteristik des Gesichts gebunden ist an Unbekanntes. Dann prägt sich der Rhythmus des unterdrückten horchenden Lebens in ihrer Gestalt, leise wie unter Falten, aus. Sie wartet, ganz hingeeben, auf das, was sie nun erleben soll ... Da war es sehr gut, ‚Die weiße Fürstin‘ zu lesen.<sup>540</sup>*

Es scheint, als wähle Rilke den Zeitpunkt seines Vortrages durchaus nicht beliebig und richte ihn nach der optimalen Gemütsverfassung seines Publikums aus. Offensichtlich ist es ihm wichtig, dass seine Texte richtig aufgefasst und geschätzt werden. Umso empfindlicher reagiert er, wenn die Aussagekraft seiner Poesie nach einem Vortrag in Frage gestellt wird:

*Ich selbst hatte einen starken Eindruck von Klang und Kraft, und es war nur schade, daß das sofort einsetzende Theoretisieren Carl Hauptmanns mich zwang zu reden, wobei denn auch nichts herauskam. Die Mädchen sprachen nicht mit. Sie glaubten alle an die ‚Weiße Fürstin‘.<sup>541</sup>*

Rilke sieht es nicht vor, sich erklären zu müssen, da seine Verse für sich sprechen sollen. Dementsprechend wortkarg und unergiebig sind seine Stellungnahmen im Anschluss an Hauptmanns „Theoretisieren“. Im Allgemeinen kann er sich jedoch über eine herzliche Teilnahme und großes Verständnis freuen. Er hat das Talent, Menschen mit seinen Rezitationen in den Bann zu ziehen und ist in der Lage, den Kern seiner Texte adäquat vermitteln zu können, wie Otto Modersohn rückblickend festhält:

*Er las oft aus seinen Werken vor mit seiner wunderbar reichen, vibrierenden Stimme. Der tiefen, ergreifenden Wirkung konnte sich keiner entziehen. Man war wie entrückt durch die geheimnisvoll suggestive Kraft, die von ihm ausging. Die unvergeßliche Art seines Vortrags*

---

<sup>539</sup> *Die weiße Fürstin* ist ein dramatisches Gedicht, das Rilke 1899 in der Wochenschrift *Pan* veröffentlicht und 1904 grundlegend umarbeitet. Die Erstfassung, die er an einem der Kultursonntage vorliest, konzentriert sich ganz auf die Sehnsucht der unerfüllten Fürstin nach der Klimax ihrer Vitalität, die sie von der nächtlichen Begegnung mit dem zeitlebens begehrten Geliebten erwartet. Die weiße Fürstin scheidert jedoch an der Ambivalenz des Lebens: Der Bote, der ihr die Nachricht von der Ankunft des Geliebten überbringt, berichtet ebenfalls von der tödlichen Pest. Vgl. Ritzer, Monika (2004): *Die weiße Fürstin*. In: Engel (Hg.), S. 283-289, hier S. 284.

<sup>540</sup> RTF, S. 214.

<sup>541</sup> Ebd., S. 214 f.

*brachte diese Gedichte einem erst wahrhaft nahe, so daß man ganz in ihrem Banne stand. Die ganze Woche ging dies Gefühl mit einem und adelte den Alltag. [...]*<sup>542</sup>

Es wird deutlich, dass Rilke nicht nur den kulturellen Abenden eine besondere Weihe verleiht, sondern auch Einfluss auf die allgemeine Ausrichtung des Kreises nimmt. So fühlen sich die Künstler durch seine Vorträge gleichermaßen gehoben, verfeinert und angeregt. Dass seine ruhige, zurückhaltende Persönlichkeit einen wichtigen Anteil daran hat, lässt keinen Zweifel. Im Gegensatz zu seinem literarischen Gegenspieler Carl Hauptmann, der ein eher nervöses, unruhiges Temperament aufweist, wirkt Rilkes stille Bedachtsamkeit nahezu geheimnisvoll. Martha Vogeler erinnert sich:

*Seine Sprache war leise und voll vollendeter Einfachheit. Kein Wort konnte treffender sein. Er nahm so wenig Platz ein für eine Person, daß man fast sagen konnte, nur seine geistige Atmosphäre schwinde im Raum. Eine große Feierlichkeit durchdrang jeden in seiner Nähe. Seine Gedichte lebten am stärksten, wenn sie bei Kerzenschein und Rosen und silbernen Schalen gesprochen wurden oder wenn Frauen zugegen waren.*<sup>543</sup>

Für Rilkes Lyrik spielt die Atmosphäre des „weißen Saals“ eine ebenso wichtige Rolle wie die Anwesenheit der beiden „Mädchen in Weiß“. Paula und Clara sind nicht nur Adressatinnen vieler seiner Gedichte, sie inspirieren ihn auch zu neuem Denken und Schauen und geben ihm – bewusst oder unbewusst – positive Rückmeldung, seine Kreativität und Produktivität wird auf diesem Wege befeuert.<sup>544</sup> Überhaupt verraten zahlreiche Tagebuchaufzeichnungen Rilkes, dass ihm die „Wirkung“ seiner Gedichte besonders am Herzen liegt. Er nutzt die Vertrautheit innerhalb des intimen Kreises für eine schrittweise Erprobung seiner Gedichte.

Als er am dritten Kultursonntag – nach einigen Liedern Milly Beckers – zu sprechen ansetzt, spürt er: „[...] nie war alles so gut für mein Lesen vorbereitet gewesen.“ Alles ist bereit für seinen Vortrag, im „weißen Saal“ ist „schon leichte Dämmerung“, die Pianokerzen werden angezündet und Rilke beginnt mit der Rezitation zweier Thoma-Gedichte, bevor er seine eigenen Gedichte *In der Certosa* und *Musik* vorliest. Da vor ihm „eine schöne Teilnahme“ offen ist, beschließt er, auch „aus dem ‚Buch vom lieben Gott‘<sup>545</sup> einiges zu lesen. ‚Das Getto von Venedig‘ und ‚Von einem, der die Steine belauschte‘“.<sup>546</sup>

---

<sup>542</sup> Modersohn, Otto (1931): Worpsswede. In: Buchheit, Gert (Hg.): Rainer Maria Rilke. Stimmen der Freunde. Ein Gedächtnisbuch mit fünf Lichtdrucktafeln. Freiburg i. Br.: Urban Verlag. S. 48-55, hier S. 48 f.

<sup>543</sup> Vogeler, Martha (1931): Erinnerungen an Rilke. In: Buchheit (Hg.), S. 82 f.

<sup>544</sup> Eine ausführliche Darlegung der Bedeutung der beiden „Mädchen in Weiß“ für seine künstlerische Weiterentwicklung findet sich in Kapitel 4.2.1.2. *Der Jüngling und die „Mädchen in Weiß“*.

<sup>545</sup> Dabei handelt es sich um die *Geschichten vom lieben Gott*, die Rilke bereits zwischen der ersten und zweiten Russlandreise niedergeschrieben und 1904 überarbeitet hat. Nach den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind sie das bedeutendste Prosawerk Rilkes. Russische Legenden, aber auch italienische Quellen und

Besonders mit der letzten Geschichte, die er mit erhobener Stimme vorträgt, weiß er die Freunde zu überzeugen:

*Es war die größte Wirkung, die ich je auf **eine Gruppe** von Menschen ausgeübt habe, eine Wirkung, vereinsamend für die einzelnen und doch irgendwie zusammenfassend hinter ihnen. Ich zitterte selbst, als es, in meine Stimme verkleidet, über mir stand, das Wort: ‚Michelangelo, wer ist im Stein?‘<sup>547</sup>*

An dieser Textstelle wird augenfällig, dass der Dichter sich selbst als Medium seiner Texte empfindet: Das „Wort“ steht, in seine „Stimme verkleidet“, über ihm, es ergreift ihn, lässt ihn zittern und erschauern. Modersohns oben zitierte Äußerung, die „unvergeßliche Art seines Vortrags“ bringe den Zuhörern „diese Gedichte [...] erst wahrhaft nahe“, wird in diesem Zusammenhang ersichtlich: Rilkes eindrucksvolle Rezitation füllt die Verse mit zusätzlicher Semantik, durch seinen feierlichen Vortrag gewinnen die Werke an Aussagekraft. Doch nicht nur das Publikum ist Nutznießer der literarischen Darbietungen, auch Rilke selbst gewinnt auf diese Weise Klarheit über die Bedeutung einzelner Texte. Nach jenem ertragreichen dritten Sonntagabend hält er fest: „Jetzt erscheint mir diese Geschichte [ ‚Von einem, der die Steine belauschte‘ ] als die reifste des Buches, als diejenige, die eine Gestalt zeigt und einen großen Schatten von dieser Gestalt, in dem sich ein Jahrhundert ängstigt.“<sup>548</sup> Der Worpssweder Kreis hat für Rilke also eine richtungsweisende Funktion. Anhand der Rückmeldungen und Reaktionen zu seinen Versen und Geschichten erhält er Anregungen für seinen dichterischen Weg, doch auch Texte, die sich noch im Entwicklungsprozess befinden, werden auf diese Weise einer Prüfung unterzogen.<sup>549</sup>

Ähnliches gilt für Carl Hauptmann, der in Worpsswede Teile seines 1896 uraufgeführten Dramas *Die Waldleute* bearbeitet. In Rilkes Ausführungen wird zwar nicht deutlich, ob der Dichter ebenfalls aus diesem Drama vorliest, jedoch tragen die musikalischen Darbietungen der Kultursonntage – insbesondere das Schubertlied *Du holde Kunst* – dazu bei, dass er grundlegende Änderungen an dem bereits vollendeten Werk vornimmt. Es ist anzunehmen, dass das Drama zeitweise im Fokus der Unterhaltungen steht, da sich die literaturbegeisterten Künstler

---

der biblische Schöpfungsmythos, der in einer sehr eigenwilligen Auslegung das ganze Buch leitmotivisch durchzieht, bilden die stoffliche Grundlage dieser Prosa.

<sup>546</sup> Vgl. RTF, S. 239.

<sup>547</sup> Ebd., S. 239 f.

<sup>548</sup> Ebd., S. 240. Hervorhebung im Original kursiv.

<sup>549</sup> In Rilkes Tagebuchaufzeichnungen finden sich Hinweise darauf, dass er sein Gedicht *Das Jüngste Gericht. Aus den Blättern eines Mönchs* vor den Freunden zweimal vorliest. Bereits am 26. September erwähnt er das „Jüngste Gericht“, am 3. Oktober notiert er, er habe seine „Skizze zu einem Jüngsten Gericht“ nach einem Beethovenlied vorgetragen. So ist davon auszugehen, dass sich dieses Gedicht im Herbst 1900 noch in der Bearbeitung befindet. Vgl. ebd., S. 253 und 289.

des Kreises bereitwillig auf intellektuelle Diskussionen jeder Art einlassen. Musik spielt also für beide Dichter eine wesentliche Rolle: Während Hauptmann durch sie zu neuen Gedanken angeregt wird, nutzt Rilke die stimmungsvollen Momente nach einem musikalischen Vortrag, um seine Verse zu deklamieren.

Der Genuss von Lyrik, Prosa und Drama bleibt jedoch nicht ausschließlich auf den Barkenhoff beschränkt. Als Hauptmann Mitte September 1900 von Worpsswede abreist, trennt er sich nur ungern von den neugewonnenen Freunden und verspricht, mit ihnen in Verbindung zu bleiben. Bereits am 18. September 1900 erhält Otto Modersohn – stellvertretend für die übrigen Künstler des Kreises – eine Einladung zur Premiere von Hauptmanns Drama *Ephraims Breite*, die am 23. September in Hamburg stattfinden soll. Mit acht Personen reisen sie schließlich an: Heinrich Vogeler und sein Bruder Franz, Paula Becker und ihre Schwester Milly, Clara Westhoff, Rainer Maria Rilke, Otto Modersohn und Marie Bock. Man verbringt drei glückliche Tage in der Hansestadt, nach dem Besuch des Theaters macht man eine Stadt- und Hafensrundfahrt und sucht die Privatbildersammlung des Bankiers Behrens auf. Abends wird dann beschlossen, gemeinsam in eine Aufführung der *Zauberflöte* zu gehen. Am letzten Tag besucht man die Hamburger Kunsthalle und fährt mit dem Zug wieder zurück.

Auch Rilkes plötzliche Abreise nach Berlin am 5. Oktober 1900 bedeutet nicht, dass die freundschaftlichen Bande abreißen. Er möchte die Beziehung zu den Worpsswedern pflegen, hofft auf ein Wiedersehen und lädt die Freunde ein, ihn in seiner Wohnung zu besuchen.<sup>550</sup> Aus der Ferne feiert er die Worpssweder Sonntage mit neuen Liedern mit. Er schickt seine in Verse gekleideten Gedanken und Empfindungen an Paula, es ist jedoch davon ausgehen, dass sie den anderen die Briefgedichte nicht vorenthält und sie im Kreise der Freunde vorliest. Am Sonntag, den 21. Oktober schreibt er folgende Zeilen:

*ICH weiß euch lauschen: eine Stimme geht,  
und Sonntagabend ist im weißen Saal.  
Die Stille, die um meine Stirne steht,  
wird welk und fahl. Ich möchte noch einmal  
euch horchen hören um ein Klanggebet.  
Beethoven sprach...Mir zittern noch die Sinne,  
und alles Dunkel in mir rauscht noch nach.  
Wir waren Kinder, Lebensanbeginne  
Und saßen sanft und mit gesenktem Kinne:  
Beethoven sprach... [...]<sup>551</sup>*

---

<sup>550</sup> An Paula schreibt er am 25. Oktober: „Ich warte: warte auf Sie und auf Clara Westhoff und Vogeler und auf den Sonntag und auf das Lied...und nichts wird kommen. Und ich weiß, daß nichts kommen wird und ich warte doch.“ In: Stamm (Hg.) (2003), S. 15.

<sup>551</sup> RTF, S. 299 f.

In einem zweiten, längeren Gedicht, das er eine Woche später nach Worpswede schickt, wird die eigene, schmerzvolle Abwesenheit noch deutlicher angesprochen:

*ICH bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen.  
Mein Leben ist beglänzt und überglüht.  
Ich rede zwar; doch, mit dem Sonst verglichen,  
sind alle Worte jetzt von mir gewichen,  
und meine Schweigsamkeit steht auf und blüht...*

*Denn das sind Lieder: schönes Schweigen vieler,  
das aus dem einen wie in Strahlen steigt.  
Immer allein ist, welcher geigt,  
und bei den andern ist der schlanke Spieler  
der Allerschweigendste, der schweigt. [...] <sup>552</sup>*

Umso mehr insistiert Rilke darauf, immerhin geistig an den Treffen der „Barkenhoff-Familie“ teilnehmen zu können. Fünf der insgesamt acht Strophen beginnen mit dem Satz „Ich bin bei euch“ und greifen wichtige Motive der Sonntagabende wie Musik, Schweigen, Einsamkeit und die „Schwestern“ auf.

Der Austausch mit den Worpsweder Freunden gestaltet sich auch weiterhin recht lebendig: Neben den oben zitierten Gedichten übersendet der Dichter Paula und Clara einige Bücher, darunter sein *Cornet*<sup>553</sup>-Manuskript und einen Kunstkatalog. Von Clara Westhoff erhält er Fotos ihrer neuesten Plastiken und Modersohn schickt ihm drei seiner *Abendblätter*. Mit Clara beginnt ein reger Briefwechsel über die Berliner Kunstausstellungen und seine erste Begegnung mit Cézanne. Außerdem setzt er den Dialog über Rodin fort und macht ihr den Vorschlag, gemeinsam einen Aufsatz über den berühmten Bildhauer zu schreiben.<sup>554</sup>

Die unbeschwerte Zeit des Spätsommers 1900 ist zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits Vergangenheit, die Sonntagabende, an denen Rilke und Hauptmann im Kreise der „Familie“ ihre Lesungen abhalten, sind rar gesät. Rilkes Verse, die nicht innerhalb dieser Gemeinschaft vorgelesen und rezipiert werden, aber dennoch seiner Worpsweder Zeit zugeordnet werden können, sind größtenteils persönliche Widmungen oder Anrufungen, die einen weit privateren Inhalt vermitteln. Dabei handelt es sich vor allem um Gedichte, die das Thema „Mädchen“ oder seinen eigenen Werdegang thematisieren. Auf diese Texte soll an anderer Stelle eingegangen werden.<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Ebd., S. 301 ff.

<sup>553</sup> Rilkes kurze Erzählung *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* entstand unter dem Titel *Der Cornet* innerhalb von einer Nacht im Jahr 1899 in der *Villa Waldfrieden* in Berlin-Schmargendorf und handelt von einem jungen Adeligen, der im Türkenkrieg 1663 einen Heldentod stirbt.

<sup>554</sup> Vgl. Pettit (2001), S. 74.

<sup>555</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.1.2. *Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“*.

### 3.3.3. Musik im „weißen Saal“

Neben den literarischen Vorträgen der beiden Dichter ist die Musik ein wiederkehrendes Element der Worpsweder Kultursonntage. Otto Modersohn erinnert sich:

*An den Sonntagabenden pflegte sich der Freundeskreis im sogenannten „weißen Saal“ dort zu versammeln, die Damen in weißen Kleidern. Man sah Vogelersche Bilder und Zeichnungen an, meine Schwägerin Milly Becker kam von Bremen herüber und spielte und sang. [...] <sup>556</sup>*

Bianca Emilie, genannt Milly, ist die zwei Jahre ältere Schwester Paula Beckers. Wie Paula hatte sie auf Wunsch des Vaters eine Lehrerinnenausbildung absolviert, aber kontinuierlich ihre Klavier- und Gesangsstunden fortgesetzt. So kommt es, dass sie sonntäglich nach Worpswede reist, ihre Schwester besucht und die Gesellschaft der Künstlerfreunde mit ihren musikalischen Darbietungen erfreut. Bisweilen schließt sich auch ihre Mutter Mathilde an, die ebenfalls Klavier spielen kann. Von weiteren Musikern ist in den einschlägigen Tagebucheinträgen und Briefwechseln der Künstler aber nicht die Rede. Erst einige Jahre später treffen immer wieder berühmte Musiker wie die Pianisten Egon Petri und Louis Gruenberg und der Violinist Georg Kulenkampff ein, um auf dem Barkenhoff aufsehenerregende Konzerte zu geben.

Die Musikvorträge, die im Herbst 1900 im „weißen Saal“ stattfinden, sind jedoch alles andere als öffentlich. Sie haben den Charakter von privaten Hauskonzerten und sind auf wenige Musiker und ein kleines Publikum beschränkt. Dementsprechend präsentiert sich auch die Musikgattung angepasst an Aufführungsort und Besetzung: Milly Becker trägt überwiegend Kunstlieder<sup>557</sup> vor, die von ihr selbst oder ihrer Mutter am alten Klavier des „weißen Saals“ begleitet werden.

Nähere Auskunft über konkrete Musikstücke geben die Tagebuchaufzeichnungen Rainer Maria Rilkes, ein erneuter Beweis für die kulturhistorische Bedeutung dieser Texte. Durch seine Notizen ist es heute – zumindest annähernd – möglich, eine Vorstellung von der Musik im „weißen Saal“ zu gewinnen.

---

<sup>556</sup> Modersohn (1931), S. 48.

<sup>557</sup> Im Unterschied zum Volkslied sind Autor und Komponist des deutschen Kunstliedes meist bekannt. Charakteristisch ist die Vertonung von Lyrik. Demnach wurden Kunstlieder auch in großen Zyklen komponiert wurden, so Schuberts *Schöne Müllerin* und *Winterreise* oder Schumanns *Dichterliebe*. Das begleitende Klavier wird dabei wesentlicher Bestandteil des Liedes. Kunstlieder wurden im 19. Jahrhundert im Haus, mit Klavier oder Gitarre, unter Freunden und Bekannten, aber selten im Konzertsaal gesungen, was ihren intimen Charakter erklärt. Vgl. Michels, Ulrich (1985): Kunstlied. In: dtv-Atlas Musik. Band 2 (= Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart). München: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag. S. 465.

Schon nach dem ersten Treffen der „Barkenhoff-Familie“ notiert Rilke, dass „Richard Strauß, Robert Franz, Schubert...“ gespielt wurden, bevor man ihn bat, etwas vorzulesen.<sup>558</sup> Es verwundert kaum, dass Franz Schubert (1797-1828), der im 19. Jahrhundert als Schöpfer des Kunstliedes bewundert wird, bei den kulturellen Zusammenkünften im Barkenhoff eine tragende Rolle spielt, zumal der Gastgeber den österreichischen Komponisten schon seit Kindertagen sehr schätzt.<sup>559</sup> Aber auch die Entstehungszeit der Schubert'schen Kompositionen liegt Vogeler und den übrigen Künstlern des Kreises sehr am Herzen. Schließlich handelt es sich um die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts, die Zeit der Romantik, des Biedermeier, in der die Hausmusik für das Groß- und Bildungsbürgertum an Bedeutung gewann.

Auch der deutsche Komponist und Dirigent Robert Franz (1815-1892), dessen Werk heute nahezu in Vergessenheit geraten ist, gehört im September 1900 zu Milly Beckers Liedrepertoire. Als einer der bedeutendsten nachromantischen Liedmeister fand Franz große Anerkennung bei Schumann, Liszt und Wagner. Er versuchte die volksliedartigen und choralmäßigen Momente des romantischen Liedes rückblickend mit den verwandten Elementen Bachs, Händels, Schuberts und Schumanns zu verbinden.<sup>560</sup> Es ist nicht überliefert, welche seiner Lieder vorgetragen werden, doch ist davon auszugehen, dass sie, wie die Schubertstücke, einen hohen Anspruch an die Interpretin stellen.

Mit Franz Schubert und Robert Franz finden also zwei Liederkomponisten der Früh- und Spät- bzw. Nachromantik Eingang in den „weißen Saal“ des Barkenhoff. Bei Richard Strauss (1864-1949), der ebenfalls von Rilke erwähnt wird, handelt es sich um einen Zeitgenossen. Der deutsche Komponist, Dirigent und Theaterleiter, der um 1900 in der Blüte seines Schaffens steht, ist vor allem für seine orchestrale Programmmusik und seine Opern<sup>561</sup> bekannt, hat aber auch im Laufe seines Lebens über 150 Lieder geschrieben, teilweise mit Klavier- oder auch mit Orchesterbegleitung. In den 1880er und 1890er Jahren komponiert er eine große Anzahl von Liedern nach Gedichten von Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wolfgang von Goethe und anderen Dichtern; auch Lieder mit Texten aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* gehören zu dieser Kompo-

---

<sup>558</sup> Vgl. RTF, S. 198.

<sup>559</sup> Siehe Kapitel 3.2.3.1. (*Bildungs-)bürgerliche Herkunft*.

<sup>560</sup> Vgl. Kienzle, Ulrike (2002): Robert Franz. In: MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Personenteil in 21 Bänden. Personenteil 7: Fra-Gre. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 26-36.

<sup>561</sup> Zu den bekanntesten Werken zählen hier die Tondichtungen *Also sprach Zarathustra*, *Eine Alpensinfonie*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und seine Opern *Salome* und *Elektra*. Vgl. dazu Michels (1985), S. 513.



sitionsserie. Genauere Informationen zu den ausgewählten Musikstücken liegen jedoch nicht vor. Da die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten im „weißen Saal“ lediglich auf Singstimme und Klavierspiel beschränkt sind, kann man mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass Milly Becker verschiedene Kunstlieder der drei Komponisten und womöglich auch einzelne Klavierstücke oder Auszüge aus Opern vorträgt.

Der nächste Hinweis auf musikalische Darbietungen findet sich eine Woche später in Rilkes Tagebuch, als er von seiner Rezitation der *Weißten Fürstin* berichtet:

*Vorher hatte die Schwester der Malerin Lieder gesungen. Ein italisches Volksmotiv: Senza di te..., ein Händel – und Mignonlieder. Ich habe nur eines mitgelebt am ganzen Abend, das war das Goethedicht mit dem großen geheimnisvollen Anfang: ‚So laßt mich bleiben [scheinen], bis ich werde...<sup>562</sup>*

Neben einem Händelstück werden also Mignon-Lieder vorgetragen, vertonte Gedichte bzw. Gesänge aus Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, deren Komponist an dieser Stelle nicht genannt wird. Tatsächlich fällt es schwer, eine klare Aussage zum Urheber der im Barkenhoff gesungenen Lieder zu machen, da mehrere Komponisten sich mit diesem Text auseinandergesetzt, Textteile vertont oder inhaltliche Motive übernommen haben: Sowohl Beethoven, Schubert, Schumann als auch Hugo Wolf kommen hier in Frage.

Rilke jedenfalls ist völlig gefesselt von dem melancholisch-sehnsuchtsvollen Gesang der sterbenden Kindfrau Mignon:

*So laßt mich scheinen, bis ich werde,  
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!  
Ich eile von der schönen Erde  
Hinab in jenes dunkle Haus.*

*Dort ruh' ich eine kleine Stille,  
Dann öffnet sich der frische Blick;  
Ich laße dann die reine Hülle,  
Den Gürtel und den Kranz zurück.*

*Und jene himmlischen Gestalten  
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,  
Und keine Kleider, keine Falten  
Umgeben den verklärten Leib.*

*Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,  
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.  
Vor Kummer altert' ich zu frühe;  
Macht mich auf ewig wieder jung!<sup>563</sup>*

---

<sup>562</sup> RTF, S. 215.

<sup>563</sup> Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Werke*. Vierter Band. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp und Waltraud Wiethölter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 547.

Rilkes Wortwahl seiner Anmerkung, er habe nur eines mitgelebt am ganzen Abend, nämlich „das Goethe-Gedicht [...]“<sup>564</sup>, lässt erneut darauf schließen, dass sich der Dichter der entrückenden Wirkung der Musik entzieht und sich dem gesprochenen oder gesungenen Wort zuwendet. Er schreibt bezeichnenderweise nicht von einem „Lied“, sondern von dem „Goethe-Gedicht“, das ihn einen Abend lang gefangen nimmt. Umso unangenehmer empfindet er es, wenn die vorgetragenen Lieder auf einer für ihn untragbaren Textgrundlage beruhen. Er notiert, Dr. Hauptmann habe sich immer wieder ein Lied mit einem schauerlichen Text vorsingen lassen, wobei es sich um Schuberts Lied *Du holde Kunst* handelte.<sup>565</sup> Rilke ist nicht in der Lage, sich so auf die Musik einzulassen wie sein Dichterkollege, er meidet es, sich ihr völlig hinzugeben, wie er es überhaupt meidet, die Kontrolle über sich zu verlieren. Er findet es „schlimm, wenn man am Ende eines Beisammenseins nach Wein sucht“, mag nicht in Dehmels Trinklied einstimmen, das die übrigen Künstlerfreunde um Mitternacht fröhlich singen, und bezeichnet die letzten Stunden des Abends als „zufallsvoll, ulkig und dumm“.<sup>566</sup>

Freilich wird diese nächtliche Stimmung auf dem Barkenhoff von Rilke ein wenig überzogen dargestellt, dennoch muss auch diese lebenslustige, heitere Komponente zum Selbstverständnis des Worpsweder Kreises gezählt werden. Schließlich sind die Künstler jung und voller Elan und wollen ihre neue Freiheit in allen Zügen genießen, das Worpswede-Gefühl mit allen Sinnen auskosten. Dazu zählt auch, dass man – im Anschluss an die besinnlichen Stunden voller Poesie, Musik und feierlicher Stimmung – bisweilen darum bittet, dass Walzer gespielt werden. Alle Freunde des Kreises – mit Ausnahme von Rilke und dem stillen Modersohn – sind leidenschaftliche Tänzer. Man ist auch durchaus nicht abgeneigt, Schützenfeste im Dorf aufzusuchen, um dort mit den übrigen Dorfbewohnern ausgelassen zu feiern und zu tanzen.<sup>567</sup>

Sicherlich wird in diesem Zusammenhang mitunter gern ein Glas Wein getrunken, man liebt es, nächtliche Fahrten auf dem Worpsweder Fluss, der Hamme, zu unternehmen und von Atelier zu Atelier zu jagen, bis der Morgen graut. Jedoch bleibt alles in einem gesetzten Rahmen, es gibt keine Ausbrüche oder unangenehmen Vorfälle, keine anstößigen Ausschreitungen. Man ist doch viel zu sehr Kind seiner gutbürgerlichen Erziehung, schätzt diese Werte und versucht sie zu leben. Pflichtgefühl, Disziplin und Leistungswille sorgen dafür, dass die Werktage auch weiterhin durchstrukturiert und der künstlerischen Arbeit vorbehalten sind.

---

<sup>564</sup> Vgl. RTF, S. 215.

<sup>565</sup> Vgl. ebd.

<sup>566</sup> Vgl. ebd.

<sup>567</sup> Siehe Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil I.

Bewusst stilvoll und gesittet sind demnach auch die kulturellen Treffen des Kreises. Die wehevollere Atmosphäre der Sonntagnachmittage und -abende kann nur dann bestehen, wenn alle Beteiligten sich willentlich darauf einlassen. Man schätzt diese Stunden, da man sich aufgehoben und in eine andere Welt versetzt fühlt, genießt es, von Schönem umgeben zu sein; so ist es augenfällig, dass auch Literatur und Musik sich der bedächtigen Stimmung anpassen. Walzer und Trinklieder entsprechen dem Charakter der frühen Abendstunden nicht, diese gehören der Mitternacht, in der sich bisweilen eine muntere Geselligkeit einstellt. Milly Beckers Lieder, die in der Dämmerung erklingen, sind jedoch in der Lage, den Barkenhoff in eine sinnlich-zauberhafte Sphäre zu verwandeln, der sich selbst ein Skeptiker wie Rilke plötzlich nicht mehr entziehen kann. In seinem Tagebucheintrag vom 3. Oktober beschreibt er diese Erfahrung:

*Ich ging, als alle schon beisammen im gelben Zimmer saßen, bis zu meinem Hause den beiden Mädchen entgegen [...]. Als wir aus der klaren Nacht eintraten in der halbhellen Diele, war oben schon Gesang. Wir blieben, noch von niemandem gesehen, am Rand der Treppe im Dunkeln, und wie zu Dingen ließ sich der Gesang zu uns herab und umgab uns mit Schatten und Zärtlichkeit. Dann erst, nach dem dritten Lied, nahmen wir Abschied von dieser Stille, in der uns der Gesang so sanft gesucht hatte, gingen hinauf in den sehr hellen, weißen Musiksaal und vor die Gesichter der anderen, die uns entfernt und fremd vorkamen.<sup>568</sup>*

Es ist evident, dass Rilke dem Gesang nun eine überaus wohlwollende und wohltuende Wirkung zuschreibt. Um dies deutlich zu machen, personifiziert er den Gesang, der die Freunde „mit Schatten und Zärtlichkeit“ umgibt und sie „sanft“ sucht.

Im Anschluss an diese Szene wird ein Stück von Beethoven gespielt, das Rilke in seinen Aufzeichnungen zwar nicht korrekt zitiert<sup>569</sup>, aber dennoch zu identifizieren ist. Es handelt sich um Ludwig van Beethovens 1807 komponierte Arietta *In questa tomba oscura* für Singstimme und Klavier. In dem schwermütigen und ruhig gehaltenen Stück überwiegt eine Atmosphäre der Meditation und Resignation, obgleich auch Momente der dramatischen Bitterkeit und Wut aufkeimen. „Lass mich in diesem dunklen Grab ruhen. Als ich lebte, Undankbare, hättest du an mich denken müssen.“ – so die Übersetzung der ersten Verse. Rilke empfindet den Vortrag des Stückes als „groß und einfach“ und stellt fest, dass sich die durch die Musik evozierte Stimmung wunderbar eignet, um seine *Skizze aus dem Jüngsten Gericht* vorzulesen, die dann auch „wundersam stark“ klingt und die anderen zum Schweigen bringt.<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup> RTF, S. 289.

<sup>569</sup> Er schreibt von einem „Beethoven mit den Worten: ‚In questo tombo oscuro lascia mi riposar‘“, welcher „groß und einfach [war]“. Siehe ebd.

<sup>570</sup> Vgl. ebd.

Bei diesen Anmerkungen handelt es sich bereits um die letzten Hinweise auf musikalische Stücke, die im „weißen Saal“ gespielt und gesungen werden, denn Rilke verlässt Worpsswede einige Tage später. Lediglich sein an die Freunde gerichtetes Gedicht *Ich weiß euch lauschen*<sup>571</sup> vom 21. Oktober erinnert durch die mehrmalige Setzung der Worte „Beethoven sprach...“ an die musikalischen Erlebnisse des letzten gemeinsamen Abends.

Versucht man, sich ein allgemeines Bild von der Musik im „weißen Saal“ zu machen, ist zunächst festzuhalten, dass ein Schwerpunkt auf Kunstlieder des 19. Jahrhunderts gelegt wird. Sowohl Schubert, der wohl am häufigsten aufgeführt wird, als auch Franz, Strauss und Beethoven komponieren in diesem Jahrhundert Lieder, die auf einem bereits vorhandenen Gedicht beruhen. Sicherlich liegt zwischen den Kompositionen Beethovens und Strauss' beinahe ein ganzes Jahrhundert, dennoch wird deutlich, dass auf den Kultursonntagen selbst zeitgenössische Komponisten wie Strauss mit frühen Werken vertreten sind. Besonders gern und häufig werden Lieder der Romantik gespielt.<sup>572</sup>

Die musikalische Präferenz des Worpssweder Kreises entspricht also vollkommen der von Vogeler stilisierten biedermeierlichen „Insel des Schönen“ und fügt sich nahtlos in das Gesamtkunstwerk des Barkenhoff ein. In Gestalt des Kunstliedes fließen musikalische Erbauung und literarischer Anspruch zusammen, eine Synthese, die dem ohnehin interdisziplinär zusammengesetzten Künstlerkreis großen Genuss bereitet und Anlass zu sinnendem Nachdenken, zu anregenden Gesprächen und lebhaften Diskussionen gibt. Nicht zuletzt ist die Musik für die Genese einer angemessenen ästhetischen Atmosphäre unverzichtbar. Sie schafft Raum für eine Vertiefung des Geistes und öffnet die Gemüter, sie bereitet vor für Kommendes.

---

<sup>571</sup> Siehe auch Kapitel 3.3.2. *Lyrik, Prosa und Drama – Lesungen von Rilke und Hauptmann.*

<sup>572</sup> Siehe dazu auch Arnold im Interview vom 24. März 2011, siehe Anhang 7.2.6., Teil I.

### 3.3.4. Intellektueller Austausch im Worpsweder Kreis

Die Kultursonntage des Worpsweder Kreises sind maßgeblich bestimmt durch literarische und musikalische Darbietungen. Nicht selten kommt es im Anschluss an diese Vorträge zu geistreichen Auseinandersetzungen, die sich auf einzelne Musikstücke oder Verse beziehen. Man geht die Texte nochmals durch, lässt sich bestimmte Takte erneut vorspielen, es kommt sogar vor, dass Änderungsvorschläge zu vorgetragenen Gedichten geäußert werden.<sup>573</sup> Auf diese Weise gerät man in eine Diskussion über Kunst im weiteren Sinne, über die Entstehung, die Produktion und Rezeption von Kunst, man tauscht sich über individuelle Herangehensweisen aus und schildert persönliche Erlebnisse. Dass sich dabei bisweilen unterschiedliche Positionen abzeichnen, stört den gepflegten Umgang unter den Freunden nicht, im Gegenteil, man sieht es als Bestandteil einer kultivierten Unterhaltung an, sich neuen Denkweisen zu öffnen und den eigenen Horizont zu erweitern.

Politische Themen finden jedoch keinen Eingang in den „weißen Saal“, sie werden als zu aufreibend und polarisierend verstanden. Außerdem möchte man hitzige Diskussionen meiden, da sie die friedvolle, familiäre Atmosphäre der Treffen stören könnten. Ohnehin zeigen die Künstler um 1900 noch wenig gesellschaftspolitisches Interesse, wie Heinrich Vogeler in seinen *Erinnerungen* rückblickend festhält:

*Wir Maler waren damals alle politische Analphabeten. Wir lebten in einem Kartenhaus von Romantik, das jeder Sturm, jede soziale Erschütterung umwerfen konnte. Wir hatten kein ernstes Ziel, vegetierten von einem Tag in den anderen und malten, was uns die Natur gerade bot.*<sup>574</sup>

Gerade aus der Sicht des späteren Sozialisten und Kommunisten erhalten diese Worte eine besondere Bedeutung: Die aufkommenden Probleme der Industrialisierung, die soziale Frage, die Entstehung des Arbeiterproletariats – nichts davon wird im gemütlichen Kreise thematisiert. Es scheint, als erreiche die bisweilen grausame Realität die „Insel der Schönheit“ nicht. An keiner Stelle – weder in Tagebuchaufzeichnungen noch in Briefen – finden sich Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit sozialen Angelegenheiten. Das deutet auf das Bemühen hin, der gesellschaftlichen Wirklichkeit weitestgehend zu entfliehen. Im Hier und Jetzt der Kultursonntage ist es den Künstlerfreunden möglich, eine Welt voller Harmonie und Schönheit zu generieren, hier können sie selbst bestimmen, welche Themen und Inhalte eingebunden und ausgeschlossen werden.

---

<sup>573</sup> Siehe Rilkes Ausführungen zu Carl Hauptmann in Kapitel 3.3.2. *Lyrik, Prosa und Drama – Lesungen von Rilke und Hauptmann*. S. 65 ff.

<sup>574</sup> HVE, S. 102.

Man setzt auf Erbauung, anspruchsvolle Unterhaltung und ästhetischen Austausch und meidet Themen von politischer und wirtschaftlicher Brisanz. So sind – neben den bereits erwähnten Gesprächen über Musik, Literatur und Kunst im weiteren Sinne – auch Geschichten und Anekdoten aus der großen weiten Welt eine willkommene Gesprächsgrundlage für die vielseitig interessierten Künstlerfreunde. Einige unter ihnen sind in der Lage, ihre Erfahrungen und Erkenntnisse aus Studienreisen oder Begegnungen mit bedeutenden Persönlichkeiten besonders lebhaft und interessant zu schildern. Laut Rilke ist vor allem Vogeler „ein Meister darin, Menschen kurz, durch Farben, Worte oder im Dialoge, zu charakterisieren.“ So entpuppt sich der in Gesellschaft meist scheue, zurückgezogene Vogeler im kleinen, vertrauten Kreis als hervorragender Erzähler. Von seinen zahlreichen Studienfahrten, die er in der Zeit vor Worpswede unternahm, weiß er einiges zu berichten:

*Von überall erzählte er: von Brügge und Neapel, von Paris und München, Düsseldorf und Amsterdam. Alles kennt er. Vieles liebt er in der Welt mit einem sehr reichen und nuancierten Gefühl. Er wußte zu sprechen von flüchtigen Begegnungen und langen Freundschaften, von eigentümlichen Menschen [...], von sehr schönen Frauen und mutigen Mädchen. Von Landschaften, die im Abend stehen, von fremden Tagen auf unbekanntem Inseln, zu denen er mit schönen Frauen auf rosenüberladenen Kähnen fuhr. [...]*<sup>575</sup>

Natürlich handelt es sich bei diesen Erzählungen selten nur um gewöhnliche, kurzweilige Reiseberichte. Man versucht, die vielfältigen Eindrücke, die man gemacht hat, in einen größeren Kontext zu stellen und weicht die Freunde in eigene Reflexionen zu den betreffenden Themen ein. Stets ist es wichtig, das Wesen der Dinge analytisch zu ergründen, selten verbleibt man auf der rein deskriptiv-narrativen Ebene.

Auch Rilke, der in den ersten Tagen nach seiner Ankunft noch völlig unter dem Eindruck der zweiten Russlandreise steht, berichtet von seinen Erfahrungen. Schon vor der ersten Zusammenkunft des Kreises trifft er während eines Spazierganges mit Vogeler auf Clara Westhoff, worauf „schnell [...] ein bildreiches Gespräch auf[kommt]“, als Rilke „von Tolstoi und seinen Reiseeindrücken aus Rußland“ erzählt.

Vogeler erinnert sich:

*Clara meinte, ihr stehe der russische Mensch so fern. „Mich beunruhigen die mystischen Gefühle der slawischen Menschen.“ Sie beschrieb auch, wie eine Künstlerin die Art dieser Menschen sah, was mich erschreckte, da sie in mir einen Typ lebendig machte, der ganz auf Rilke paßte.*<sup>576</sup>

---

<sup>575</sup> RTF, S. 206.

<sup>576</sup> Vgl. HVE, S. 191 f.

Auch sonntags im Barkenhoff stehen Rilkes Russlanderfahrten für einige Zeit im Fokus der Unterhaltungen. Der Dichter, gekleidet in der typischen russischen Bauerntracht, präsentiert Bilder und Ikone und kommt zu später Stunde, es ist fast Mitternacht, „endlich“ auf den russischen Maler und Kunstkritiker Iwan Nikolajewitsch Kramskoi zu sprechen:

*Ich erzählte einiges, und dann: Kramskoi fühlte jahrelang: Es lacht. – Und er versuchte dieses Lachen zu malen. Er malte das Lachen in der Ferne und dann an immer näheren Figuren. Und es wuchs das Lachen, wurde breit, breit, machte hundert Gesichter sich dienstbar, kam über Arme und Reich, über Könige und Kriegsknechte. Ununterscheidbar schienen die Gestalten, bis das Lachen sie ergriff: in ihm wurden sie individuell. [...] Und da plötzlich scheint es dem Maler: alle lachen also. Die Welt lacht. [...] Und er kann diesem übergroßen Gelächter nicht mehr sich entgegenstellen als Gegenlast. Er muß einen suchen für das Gleichgewicht, er muß einen erbeten, erkennen, erschaffen, der nicht lacht. Und in unendlicher Angst sucht und wartet er. [...]*<sup>577</sup>

Carl Hauptmann setzt den hermetisch anmutenden Ausführungen des jungen Dichters jedoch ein jähes Ende: Die Welt sei aber kein Gelächter, konstatiert er, es sei der Typ des verkannten Genies, welches sich verlacht fühle. Schließlich sei die Welt gut und das Lachen über Leiden sei ein Ausnahmefall, etwas Verworfenes. Es folgt ein „schneller Dialog“ zwischen den beiden Literaten, während die übrigen Anwesenden die Szenerie angeregt verfolgen. Während Hauptmann dem „Lachen“ und dem „Gelächter“ durchweg positive Konnotationen zuschreibt – „Beisammensein in heiterem Gelächter ist das Beste“ –, kommt Rilke zu folgender Schlussfolgerung: „Besser beisammen sein in ernstem Ernst.“<sup>578</sup> Paula Becker wird den intellektuellen Schlagabtausch der Dichter am Ende des Tages treffend zusammenfassen: „Die beiden Männer konnten sich im letzten Grunde nicht verstehen. Kampf des Realismus mit dem Idealismus.“<sup>579</sup>

Tatsächlich fühlt sich Rilke nur von wenigen Menschen in seinem Umfeld wirklich verstanden. Neben den Auseinandersetzungen mit Hauptmann gibt es auch andere Augenblicke, in denen der introvertierte Dichter spürt, dass er sich in Gesellschaft vieler Menschen nicht besonders wohlfühlt. In seinem Tagebuch schreibt er dazu:

*In Gesellschaft befinde ich mich meistens schlecht. Ich empfinde in stetem Wechsel Vereinsamung und Teilnahme. Bald sehe ich mich verlassen von allen, dann wieder von einem besonders gut empfangen. Ist ein solcher darunter, der was Liebes sagt, so möchte ich ihn für mich allein haben, und ist keiner darunter, so ist die ganze Gesellschaft überflüssig und lächerlich.*<sup>580</sup>

---

<sup>577</sup> RTF, S. 200 f.

<sup>578</sup> Vgl. ebd.

<sup>579</sup> PBT, S. 269.

<sup>580</sup> Ebd., S. 226.

So stellt er nach einem Erntefest in Worpswede in einem Gewimmel von tanzenden Menschen, Bier- und Zigarettengeruch fest: „Gott, wie traurig ist das alles.“<sup>581</sup> Intimer, geistiger Austausch findet für Rilke von nun an hauptsächlich unter vier Augen oder in brieflicher Form statt. In Paula Becker findet er eine dankbare ZuhörerIn und ebenbürtige Gesprächspartnerin, mit Clara Westhoff und Otto Modersohn beginnt nach seiner Abreise ein reger Briefwechsel.

Auch zwischen Carl Hauptmann und Otto Modersohn entwickelt sich eine langjährige, tiefe Freundschaft, die auf gegenseitigem Respekt beruht. Über Jahre hinweg korrespondiert man regelmäßig und tauscht sich über künstlerische Belange aus. Immer wieder finden sich in Modersohns Tagebucheinträgen dieser Zeit Hinweise darauf, welchen bedeutenden Einfluss Hauptmann auf seinen künstlerischen Werdegang hat. Er bestärkt ihn in seinem Streben, regt ihn aber auch zu neuen Inhalten und Methoden an.<sup>582</sup>

Diese für den Worpsweder Kreis ebenso charakteristischen Einzelbindungen<sup>583</sup> ermöglichen eine Fokussierung und Intensivierung der Gesprächsinhalte, sie erlauben es, dem Gegenüber selbst intimste Gedanken und Gefühle mitzuteilen. Mitunter führt dies sogar dazu, dass ein Austausch über die Kunst im engeren Sinne, nämlich über die eigene Kunst, eingeleitet wird. Auch in späteren Jahren, als sich ein großer Teil des Kreises nicht mehr oder nur noch zeitweise in Worpswede befindet, schickt man sich neben Postkarten, eigenen kleinen Gedichten oder Gemälden auch Lektüreempfehlungen<sup>584</sup>, wissenschaftliche Artikel<sup>585</sup> und Hinweise zu gegenwärtigen Ausstellungen.

Die Tatsache, dass der Austausch über aktuelle Kunstdebatten auch Jahre später noch von Belang ist, legt nahe, dass es sich um eine Fortführung liebgewonnener Gewohnheiten aus früheren Zeiten handelt. So ist zu vermuten, dass der ästhetische Diskurs seinen Anfang bereits im Spätsommer 1900 nimmt. Ob im Rahmen der Kultursonntage, in Einzelgesprächen oder in Briefen – der Austausch unter den Künstlern des Worpsweder Kreises bewegt sich,

---

<sup>581</sup> RTF, S. 203.

<sup>582</sup> Aufschlussreich sind hier vor allem die Tagebucheinträgen aus den Jahren 1899/1900. Siehe OMT, S. 10-28.

<sup>583</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.1. *Bildende Künstler und Literaten unter sich*.

<sup>584</sup> Dem Briefwechsel zwischen Modersohn und Rilke ist zu entnehmen, dass Rilke dem Ehepaar Modersohn mehrere Lektüreempfehlungen ausstellt, so etwa Franz Servaes' Buch über Giovanni Segantini oder Gustav Frenssens *Jörn Uhl*. Modersohn schickt ihm in Gegenzug Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*. Vgl. Briefe Rainer Maria Rilkes mit Otto Modersohn (1900-1903). In: Rilke, Rainer Maria (1989): Worpswede. Otto Modersohn. Mit einem Anhang des Briefwechsels Rainer Maria Rilke und Otto Modersohn (1900-1903). Fischerhude: Galerie-Verlag. S. 83-85.

<sup>585</sup> In jenem Briefwechsel von 1902 findet sich ein Hinweis darauf, dass Rilke einen Artikel des Kunsthistorikers Richard Muthers über das Beethoven-Denkmal von Max Klinger an Modersohns sendet. Vgl. ebd.



auch über Jahre hinweg, auf einem durchgehend anspruchsvollen Niveau. Selten wird die kostbare Zeit für oberflächliche Konversation vergeudet, schließlich ist man darum bemüht, die glückliche Konstellation zur eigenen Weiterentwicklung und Horizonterweiterung zu nutzen. Martha Vogeler erinnert sich:

*Wir waren eigentlich alle immer sehr ernst mit unserem Austausch, Gedankenaustausch, der wurde immer ernst genommen. Es gab nicht sogenannte Konversation, das machten wir überhaupt nicht.*<sup>586</sup>

Neben ästhetischen Fragestellungen und persönlichen Erfahrungsberichten stehen sicherlich auch lebensphilosophische Inhalte und Gedankengänge im Zentrum mancher Unterhaltungen. Nietzsches Abhandlungen zu „ästhetischen Lebensformen“ dürften den meisten Künstlern des Kreises bekannt gewesen sein. Vor allem von Paula, Rilke und Modersohn weiß man, dass sie viele Werke des Philosophen gelesen haben und sich mit seinen wichtigsten Thesen identifizieren können. Für zahlreiche Künstler und Intellektuelle der Jahrhundertwende hat die Lektüre der Nietzsche-Schriften eine weitreichende Bedeutung: Sie sehen es als ihre Aufgabe an, ihr Dasein zu einem ästhetischen Phänomen zu gestalten, man beginnt, sich selbst wichtig zu nehmen und auf die eigenen Fähigkeiten zu vertrauen.

Betrachtet man die Lebensläufe der Worpstedter, stellt man fest, dass man diesem Anspruch durchaus gerecht wird. Innerhalb ihrer künstlerischen Lebensform ist es ihnen nicht nur möglich, die angestrebte Verbindung von Kunst und Leben zu realisieren, sie sind ebenfalls in der Lage, ihren Status als „Werdende“ durch wechselseitige Inspiration und ästhetischen Austausch aufrechtzuerhalten.

---

<sup>586</sup> MVL, Bd. 5, 17:55.

### 3.4. Außenwirkung – in und außerhalb von Worpswede

#### 3.4.1. Differenzen mit anderen Worpsweder Künstlerpaaren

Die letzten Monate des Jahres 1900 bilden für die „Barkenhoff-Familie“ eine wahrhaft ideale Zeit voller Anregung, produktiver Arbeit und glücklichem Beisammensein. Die kleine „stille Gemeinde“<sup>587</sup> schätzt die neu gewonnene familiäre Verbundenheit und entwickelt – bewusst oder unbewusst – verschiedene Strategien, diese aufrechtzuerhalten und vor fremden Einflüssen zu schützen.<sup>588</sup>

Dass man sich dabei nicht nur von der bäuerlichen Dorfgemeinschaft, sondern auch von den anderen Worpsweder Künstlern abgrenzt, führt zu einer zunehmenden Entfremdung zwischen den einstigen Malergefährten der Gründungszeit. Vor allem Mackensen und am Ende ziehen sich gekränkt zurück, da sie feststellen müssen, dass sie im Kreise der schöngeistig gestimmten Barkenhoff-Freunde nicht willkommen sind. Von Fritz Overbeck weiß man zwar, dass er das freundschaftliche Verhältnis zu den anderen – insbesondere zu Otto Modersohn, der ihm seit je am nächsten stand – wahrt, jedoch entspricht die stilisierte Feierlichkeit der Kultursonntage nicht im Geringsten seinem Wesen. Vogelers biedermeierliche Gestaltungswelt ist das völlige Gegenprogramm zu dem, was Overbeck in Worpswede sucht.<sup>589</sup> Overbeck will sich von der Welt, der Natur überwältigen lassen, er will nicht in die Natur eingreifen, nicht versuchen, sie zu formen. So konzentriert er sich in seiner Malerei auf die nahezu unberührte Landschaft des Teufelsmoors, Gemälde von Gärten oder Parkanlagen sind in seinem Worpsweder Œuvre nicht zu finden. Eine Abgrenzung nach außen ist auch ihm wichtig, jedoch nicht durch die Etablierung einer elitären Künstlergemeinschaft, sondern durch Vereinzelung, durch die Suche nach Einsamkeit in der Natur.<sup>590</sup> Aus diesem Grund nimmt Overbeck nur selten an den Treffen des Worpsweder Kreises teil. Resultierend aus einer Entfremdung gegenüber dem ruhelos gewordenen Worpsweder Künstlerdasein – die Besucherzahlen steigen ab 1895 kontinuierlich an – kündigt sich ab 1903/04 mit den auf Sylt entstehenden Landschafts- und Meeresstudien ein neuer Werk- und Lebensabschnitt an. 1905 erwirbt er schließlich in Bröcken, ein Haus, wo er mit seiner Familie bis zu seinem frühen Tode 1909 lebt.<sup>591</sup>

---

<sup>587</sup> Vgl. Paulas Brief an ihre Tante Marie Hill. In: PBT, S. 296.

<sup>588</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.4. *Exklusivitätsmerkmale*.

<sup>589</sup> Siehe Pourshirazi im Interview vom 23. März 2011, siehe Anhang 7.2.4., Teil I. Die promovierte Germanisten Dr. Katja Pourshirazi leitet seit 2011 das Overbeck-Museum in Bremen.

<sup>590</sup> Vgl. ebd.

<sup>591</sup> Vgl. ebd.

Doch nicht nur Entfremdungen und persönliche Konflikte zwischen den ehemaligen Gründern der Künstlerkolonie tragen dazu bei, dass sich in Worpsswede mehrere Lager bilden. Auch die Vorstellungen von Künstlertum und Ehe gehen weit auseinander. Während Hertha Mackensen und Hermine Overbeck-Rothe, die als Malschülerinnen nach Worpsswede gekommen waren, ihre eigene künstlerische Beschäftigung nach der Heirat weitgehend zurückstellen, müssen sie feststellen, dass einige Künstlerinnen der „Barkenhoff-Familie“ dieser traditionellen Rollenverteilung trotzen. Vor allem Paula, die ihre künstlerischen Bestrebungen kompromisslos durchsetzt und dabei auf die Unterstützung ihres emanzipierten Ehemanns bauen kann, wird argwöhnisch betrachtet. Schnell werden Stimmen laut, Paula kümmere sich zu wenig um ihren Mann und dessen kleine Tochter und vernachlässige den Haushalt. Tatsächlich sind Paulas Tage streng aufgeteilt: Morgens von sieben bis neun ist für die Familie da, aber sobald das Hausmädchen eingetroffen ist, gibt sie ihm Anweisungen und verabschiedet sich bis mittags in ihr Atelier. Pünktlich um ein Uhr erscheint sie zum Essen wieder zuhause.<sup>592</sup> Otto Modersohn schreibt dazu:

*Nach dem Mittagessen kam eine kurze Ruhepause, und dann ging's wieder an die Arbeit. Am Abend wurden oft unsere draußen entstandenen Studien betrachtet und besprochen. Gern spielte sie Klavier oder las; nur Zeitungen rührte sie keine an. An solchen Abenden klebten wir auch zusammen meine Kompositionen, die sie sehr schätze, auf Pappe. Früh ging sie zumeist schlafen.<sup>593</sup>*

Da Modersohn ihr die materielle Sicherheit bietet, kann die Malerin ein Familienleben führen, das nicht von den üblichen sozialen Konventionen und Zwängen geprägt ist und von einem männlichen Arbeitsrhythmus bestimmt wird. Modersohn wiederum ist sich bewusst, dass er mit der elf Jahre jüngeren Paula eine selbstbewusste Frau geheiratet hat, die bürgerliche Existenz und künstlerische Selbstverwirklichung zu vereinen sucht. Er ist stolz auf seine talentierte und geistreiche Gattin, was er in seinen Tagebucheinträgen vielfach zum Ausdruck bringt. Bisweilen muss der Maler jedoch seiner inneren Erregung angesichts ihrer künstlerischen und menschlichen Kompromisslosigkeit Luft machen:

*Egoismus, Rücksichtslosigkeit ist die moderne Krankheit. Nietzsche der Vater. Gegenteil von christlicher Nächstenliebe. Finde es schrecklich barbarisch, brutal, nur an sich zu denken, für sich zu sorgen, andere Menschen mit Füßen zu treten [...]. Leider ist Paula auch sehr von diesen modernen Ideen angekränkt. [...] Ob wohl alle begabten Frauenzimmer so sind? Begabt in der Kunst ist Paula ja sehr, ich bin erstaunt über ihre Fortschritte. Wenn sich damit doch mehr menschliche Tugenden verbänden.<sup>594</sup>*

---

<sup>592</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn (2005), S. 117 f.

<sup>593</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 118.

<sup>594</sup> Otto Modersohns Tagebucheintrag vom 28. Juni 1902. Zitiert nach: Ebd., S. 132 f.

Modersohns zahlreiche Äußerungen über Paulas Talent beweisen, dass er seine Frau als eine in allen Belangen mindestens ebenbürtige Lebenspartnerin ansieht. Hinter der Kritik an ihrer Rücksichtslosigkeit und ihrem Egoismus verbirgt sich offenbar vor allem eine Sehnsucht nach mehr weiblicher Nähe und emotionaler Zuwendung, für ihn und das gesamte Familienleben.<sup>595</sup> Nach außen – und so muss man die Reaktion der anderen Künstlergattinnen verstehen – muss Paulas Verhalten herzlos und kalt wirken, zumal der überwiegende Teil ihrer Worpsweder Kollegen keine Vorstellung von ihrer Kunst und von dem hat, was sich im „Lilienatelier“ im Laufe der Jahre entwickelt. Lediglich Modersohn kennt um 1900 ihre Bilder und Zeichnungen, die sie weitgehend unter Verschluss hält. Niemand ahnt zu dieser Zeit, dass ihre Kunst eine wegweisende Bedeutung erhalten wird.

Doch nicht nur Paulas unkonventionelles Rollenverhalten sorgt für Differenzen zwischen den Künstlerpaaren. Weitere Gründe für die zunehmende Distanz zwischen den Ehepaaren Overbeck und Modersohn sieht Katja Pourshirazi in Hermine Overbeck-Rohtes Bindung zu Modersohns verstorbener Frau Helene. Hermine, die vor ihrer Malerlaufbahn eine Ausbildung zur Krankenschwester absolviert hatte, hatte die tuberkulosekranke Frau bis zu ihrem Tod gepflegt. Zwischen der Malerin und der Bremer Kaufmannstochter hatte sich eine tiefe Freundschaft entwickelt. Nun zu erleben, wie die Freundin nur wenige Monate nach ihrem Tod durch eine jüngere, energischere und selbstbewusstere Frau ersetzt wird, führt zu Unmut in manchen Konstellationen. Paula stellt mit ihrem Verhalten das Rollenmodell der anderen Malerinnen in Frage. Unfreiwillig und sicherlich nicht ohne Neid sehen sich die Künstlergattinnen mit ihrem eigenen Schicksal konfrontiert.<sup>596</sup>

Auch die Eheleute Rilke sorgen in Worpswede für Gesprächsstoff. Nach der Heirat im Frühjahr des Jahres 1901 hatten sich der Dichter und die Bildhauerin in einem alten Bauernhaus in Westerwede eingerichtet, wo im Dezember des gleichen Jahres Tochter Ruth zur Welt kommt. Was für die übrigen Dorfbewohner und selbst für die Freunde lange verborgen bleibt, sind die finanziellen Schwierigkeiten und die aufreibenden Bemühungen des Paares, eine bürgerliche Existenz aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Diese Sorgen drohen sich nicht nur lähmend auf die Schaffenskraft der beiden Künstler auszuwirken, sondern stellen auch die eheliche Gemeinschaft in Frage. Schon kurz nach der Geburt der Tochter muss sich Rilke mit dem Gedanken vertraut machen, den gemeinsamen Hausstand wieder aufzulösen.<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn (2005), S. 133.

<sup>596</sup> Siehe dazu auch Pourshirazi im Interview vom 23. März 2011, siehe Anhang 7.2.4., Teil II.

<sup>597</sup> Vgl. Sauer (1996), S. 62.

So versucht er, den Lebensunterhalt für sich und seine Familie durch zahlreiche Rezensionen, Theaterkritiken und Essays über Kunst zu sichern. Auch Clara ist bemüht, verschiedene Projekte zu verwirklichen, die jedoch alle scheitern. Als Glücksfall für die junge Familie erweist sich schließlich der Auftrag des Breslauer Kunsthistorikers Richard Muthers an Rilke, eine Monographie über Rodin zu schreiben. Im August 1902 reist Rilke nach Paris, während Clara, nachdem sie den Westerweder Hausstand aufgelöst hat, zu einem späteren Zeitpunkt nachfolgen soll. Sie bekommt die Chance weiter als Schülerin von Rodin arbeiten zu können, muss aber die kleine Tochter schweren Herzens bei ihren Eltern in Oberneuland zurücklassen, da die Lebensumstände in Paris zu unsicher für eine junge Familie sind.

Trotz all der Widrigkeiten und schmerzhaften Erfahrungen ist diese kurze Westerweder Zeit für Clara künstlerisch ertragreich: Neben einer großen Anzahl von Zeichnungen entstehen zahlreiche Künstlerbildnisse, wie etwa von Marie Bock, Martha und Heinrich Vogeler oder von ihrem Mann.<sup>598</sup> Auch während ihrer Schwangerschaft und nach der Geburt ihres Kindes arbeitet sie also weiter – eine für die meisten Künstlerinnen und Künstlergattinnen dieser Zeit unvorstellbare Haltung. Schon früh überwindet sie sich, ihr Kind zu ihrer Mutter nach Oberneuland zu geben, wenn sie an einem langwierigen Projekt arbeitet, bemüht sich aber dennoch, die kleine Ruth nach ihren – wenn auch sehr eigenen – Vorstellungen großzuziehen<sup>599</sup>; ihr Mann fühlt sich ohnehin nur selten verantwortlich für die gemeinsame Tochter, die Sorge um das Kind liegt weitgehend auf Claras Schultern.

Für Freunde und Bekannte ist das Verhalten der Rilkes, die sich immer mehr zurückziehen, lange Zeit enttäuschend und unverständlich. Erste viele Jahre später sind selbst enge Vertraute, wie Paula Modersohn-Becker, in der Lage, diesen Rückzug nachzuvollziehen. Immerhin hatten die Bildhauerin und der Dichter für kurze Zeit den Versuch eines bürgerlichen Künstlerlebens gewagt. Dass sie an eben jener Verbindung von Sesshaftigkeit und künstlerischer Entfaltung scheitern und sich – vor allem aus wirtschaftlichen Gründen – für ein ungeteiltes Künstlerdasein entscheiden müssen, mag für traditionsbewusste Paare wie Overbecks oder Mackensens nur eine Bestätigung ihrer Lebensauffassung sein, in der die Vereinigung von Leben und künstlerischer Arbeit nicht für beide Ehepartner vorgesehen ist.

---

<sup>598</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>599</sup> Claras lebensreformerisch anmutende Erziehungsmethoden sind zwar ungewöhnlich, stoßen bei ihren Freunden jedoch auf Bewunderung und Zuspruch. So berichtet Martha Vogeler in ihren *Lebenserinnerungen* davon, wie Clara ihren Säugling im Winter nackt im Kinderwagen vor der Tür schlafen ließ, um ihn abzuhärten, was dem Kind „sehr gut bekam“. Vgl. MVL, Bd. 5, 14:50.

Bei den Vogelers hingegen ist die klassische Rollenverteilung nach der Heirat gegeben, zumal Martha vor ihrer Verbindung mit Vogeler keine künstlerische Laufbahn eingeschlagen hatte. Dennoch bewundert und beneidet sie Paula und Clara, denen die Voraussetzungen für ihr Künstlerinnendasein schon in jungen Jahren gegeben wurden. Sie genießt es, sich mit den Malerinnen und Malern zu umgeben, trägt die von Vogeler entworfenen Kleider, seinen Jugendstilschmuck und ist auf den Feierlichkeiten der glänzende Mittelpunkt der Gesellschaft. Sie ist für lange Zeit ein wichtiger Bestandteil der Barkenhoff'schen Märchenwelt, die sowohl den Dorfbewohnern als auch den Künstlerpaaren Overbeck, Mackensen und am Ende fremdartig und künstlich erscheint.

Ohnedies ist das Verhältnis der Vogelers zu Fritz Mackensen schon seit einigen Jahren getrübt. Während Marthas Dresdner Aufenthalt in den Jahren 1898-1900, als die zarte Verbindung der beiden noch nicht offiziell war, hatte er Gerüchte über eine baldige Heirat der beiden in Worpsswede verbreitet, was dazu führte, dass Vogelers Mutter, die lange Zeit gegen eine Beziehung der beiden war, Martha nach Amerika schicken wollte, um sie von ihrem Sohn fernzuhalten.<sup>600</sup> Das Vertrauen in den „Entdecker“ Worpsswedens war damit nachhaltig zerstört worden, man fragte sich, warum er sich zu solchen Böswilligkeiten entschlossen hatte. Sicherlich hatten auch Verbitterung und Enttäuschung über die Auflösung der *Künstlervereinigung Worpsswede* und die neuen Entwicklungen in Worpsswede Anstoß zu einem solchen Verhalten gegeben. Er musste mitansehen, wie sich allmählich eine neue Gruppe formierte.

Eine Versöhnung oder schrittweise Annäherung findet jedoch bis 1902 nicht statt.<sup>601</sup> Im Gegenteil, die Differenzen zwischen der Barkenhoff-Familie auf der einen Seite und Mackensen und am Ende auf der anderen Seite – Overbeck verhält sich neutral und zieht sich zurück – werden immer größer. Es trennen sie nicht nur unterschiedliche Welt- und Lebensentwürfe, auch persönliche Kränkungen und Enttäuschungen ziehen tiefe Gräben zwischen den beiden Lagern. Als Höhepunkt dieser Unstimmigkeiten kann die Duellforderung gelten, die Mackensen und am Ende im Sommer des Jahres 1901 an Heinrich Vogeler überbringen.

---

<sup>600</sup> In den Briefen, die Martha in ihrer Dresdner Zeit an Heinrich Vogeler schreibt, wird die Tragweite der durch Mackensen in Umlauf geratenen Gerüchte deutlich. Wie sehr Martha diese Situation zusetzt, demonstrieren ihre verzweifelten Worte an Vogeler. Vgl. MVB, Nr. 45 und 46. Dresden im Frühjahr 1899.

<sup>601</sup> Am 28. Februar 1902 berichtet Modersohn Carl Hauptmann in einem Brief von einer Aussprache mit Mackensen, der eine Versöhnung Mackensens mit Overbeck und Vogeler folgte. Vgl. Modersohns Brief an Carl Hauptmann. In: CHW, S. 109-113, hier S. 110.

### 3.4.2. Die Duellforderung – Ausbruch aus dem bürgerlichen Wertekanon?

Neben der berühmten Landschaftsmalerei erhält auch die Aktdarstellung in Worpswede ihren festen Platz. Abgesehen von gelegentlichen Darstellungen badender Kinder in der Landschaft wird das Bildthema des Aktes zunächst vornehmlich von den hinzugekommenen Künstlerinnen aufgegriffen. Vor allem Paula Modersohn-Becker und Clara Rilke-Westhoff erweisen sich als einfühlsame Beobachterinnen der körperlichen Physiognomie und lassen ihre Darstellung von der individuellen Persönlichkeit der bäuerlichen Modelle inspirieren, wobei ihre Skulpturen und Bilder weder idealtypischen Vorstellungen noch standardisierten Posen folgen.<sup>602</sup> Es sind jedoch nicht nur die Gemälde nach bäuerlichen Modellen, Aktstudien oder badende Menschen in der Landschaft, welche die Worpsweder Kunst mit dem Nackten verbinden. Eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Ausprägung des Motivs spielt die Freikörperkultur. Vor allem Paula Modersohn-Becker ist eine begeisterte Anhängerin der Nackt- und Körperkultur und nutzt jede sich ergebende Gelegenheit für ein Luft- oder Lichtbad. Sie scheut sich nicht, nackt im Garten des Modersohn'schen Hauses herumzulaufen und auch beim Baden in der Hamme bevorzugt sie das „Lichtkleid“, wie es um die Jahrhundertwende für die Lebensreformer und Jugendstilfreunde heißt. Ihr Ehemann schreibt dazu:

*Paulas Akt ist mir vertraut. Sie nimmt mit Clara Westhoff und Fräulein Bock Luftbäder, tanzt mit Clara Westhoff und Herma einen Elfentanz im Mondschein in der Birkenkuhle im Akt, badet mit Clara Westhoff.*<sup>603</sup>

Zahlreiche seiner Skizzen und Zeichnungen aus dieser Zeit dokumentieren die Freude der Frischvermählten und ihrer Freunde an der Freikörperkultur, die ihnen nicht nur gesundheitlichen Zugewinn und gesteigertes Wohlbefinden verspricht, sondern auch die Möglichkeit bietet, den unbekleideten Körper im Hinblick auf die künstlerische Darstellung zu studieren. Als das Ehepaar Modersohn im Herbst 1901 jedoch den Versuch wagt, das Aktstudium ins Freie zu verlegen, verursacht es einen Skandal, der die einstige enge Künstlergemeinschaft nachhaltig erschüttert. Heinrich Vogeler erinnert sich:

*Am Ende und Mackensen, als die beiden Vertreter der konventionellen Welt, beide Reserveoffiziere, sahen eines Tages die Ehre der ganzen Künstlerkolonie dadurch angetastet, daß Paula und Otto, wie sie sagten, sich gegen die Sitten der bürgerlichen Gesellschaft tief versündigt hätten. Otto hatte in dem Tannenwäldchen in einer der Lehmkuhlen Paula nackt gemalt.*<sup>604</sup>

---

<sup>602</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 120 ff.

<sup>603</sup> Otto Modersohns Tagebucheintrag. Zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2007), S. 172.

<sup>604</sup> HVE, S. 106.

Dieser Anblick, so Vogeler, habe „einen neugierigen, lüsternen Anschleicher die schmutzige Phantasie so aufgeregt“, dass er in Worpstedter Kneipen wilde Gerüchte über verruchte Orgien im Tannenwald verbreitete. Auf diese Weise erfuhren wohl auch Mackensen und am Ende von dem Vorfall, worauf sich „die beiden militärischen Ehrenmänner“ auf „die Seite der Spießer“ schlugen und von Vogeler verlangten, den Verkehr mit den Freunden aufzugeben.<sup>605</sup>

Das ließ sich Vogeler jedoch nicht gefallen:

*Ich ging zu Hans am Ende ins Haus. Mag sein, daß meine Auseinandersetzung zu hart und zu laut gewesen war. Der Maleroffizier schloß wenigstens während meiner Anwesenheit die Fenster. Die Folge des Gesprächs war eine Duellforderung. Am anderen Tage, als ich längst alles vergessen hatte und im Garten einem Bienenschwarm nachstieg, der sich im Busch zur Traube formte, stand der Dorfarzt plötzlich neben mir und sah mich bitterernst durch die Brille an, als ich ein paar gleichgültige Begrüßungsworte sagte. Er antwortete mir: „Ich bitte Sie, mit mir ins Haus zu gehen. Mein Kommen betrifft eine sehr ernste Angelegenheit.“ Nun schwante mir etwas. Im Zimmer brachte der Dorfdoktor die Duellforderung vor, die ich natürlich mit einem belustigten Gelächter quittierte. „Zurücknehmen? Denke gar nicht daran! Wenn der Beleidigte das blöde Geschwätz zum Stillstehen bringen kann, ist der Fall für mich erledigt.“<sup>606</sup>*

Den beiden Freunden erzählt Vogeler nichts von dem Vorfall, weil er sie nicht „in ihrer Harmlosigkeit beunruhigen“ will<sup>607</sup>, in seinen Augen ist dieser Eklat allzu lächerlich und übertrieben. Dennoch scheint Modersohn von den Aufregungen erfahren zu haben, wie sein Tagebucheintrag vom 30. Oktober 1901 verrät. Voller Enttäuschung über die Reaktionen aus dem Kollegenkreis schreibt er:

*Worpstede, was wird aus Dir? [...] Die Malerinnen und sogar Kollegen [haben] [...] nichts besseres zu thun, als mich und Paula in der gemeinsten Weise zu verleumden, als sittenlos hinzustellen, alles wirklich zu glauben, weil Paula ein Luftbad nimmt, 1 Minute ausgekleidet ist und ich sie sehe. Welche Armut, Verständnislosigkeit, Untreue [...].<sup>608</sup>*

Hier wird deutlich, dass sich nicht nur Mackensen und am Ende auf „die Seite der Spießer“ schlagen und die Modersohn'schen Aktstudien aufs Äußerste verurteilen, sondern auch die „Malerinnen“. Es ist davon auszugehen, dass er damit auf die Künstlergattinnen Overbeck, Mackensen und am Ende anspielt, da Clara Westhoff und Marie Bock, die mit Paula Luftbäder nehmen und „einen Elfentanz im Mondschein [...] im Akt“ tanzen, sich wohl kaum jenen Verleumdungen angeschlossen hätten. Die Eskalation des harmlosen Geschehens legt offen, dass die Entfremdung zwischen den Parteien bereits so weit fortgeschritten ist, dass persönliche Vorbehalte zu unglücklichen Missverständnissen und Unterstellungen führen.

---

<sup>605</sup> Vgl. ebd.

<sup>606</sup> Ebd., S. 106 f.

<sup>607</sup> Vgl. ebd.

<sup>608</sup> Otto Modersohns Tagebucheintrag vom 30. Oktober. Zitiert nach: Hansmann (2011), S. 132.



Es zeigt sich, dass die Außenwahrnehmung des Worpsweder Kreises mit dem eigentlichen Selbstverständnis der Künstlergruppe nicht mehr viel gemein hat: Zwar sind die Mitglieder des Kreises darum bemüht eine Lebensform zu etablieren, in der Kunst und Alltag eine wirkungsvolle Verbindung eingehen, was impliziert, dass auch Formen der zwischenmenschlichen Beziehung – allen voran die Ehe – neu ausgelotet und definiert werden. Man ist offen für lebensreformerische Ansätze und zeigt sich interessiert für lebensphilosophische Fragestellungen. Trotzdem verbleibt man dabei weitgehend innerhalb bürgerlicher Wert- und Moralvorstellungen, Überschreitungen ereignen sich lediglich hinsichtlich einer Abkehr von traditionellen Rollenmodellen.

Die Außenwirkung der „Barkenhoff-Familie“ in Worpswede – das heißt: die Wahrnehmung des Kreises durch die übrigen Worpsweder Künstlerinnen und Künstler – konzentriert sich jedoch vorwiegend auf die Abweichungen von der bürgerlichen Tradition. Man hält Vogeler, Modersohn, Rilke und ihre Gattinnen für stilisierte Exoten, Provokanten und sittenlose Künstlerindividuen, die keine gefestigte Vorstellung von einem geordneten Familienleben haben. Der Lehmkuhlen-Eklat demonstriert dabei nicht nur die spießbürgerlich anmutende Scheu der übrigen Künstler vor arglos gelebter Körperlichkeit und Sinnlichkeit, er veranschaulicht zudem die besondere Stellung des Worpsweder Kreises, der weder rein bürgerliche Maßstäbe verfolgt noch gegenbürgerliche, bohémienhafte Züge aufweist. Der Freundschaftskreis befindet sich in einer Position des Dazwischen: Er entwirft neue Definitionen von Liebe und Freundschaft, ohne den bürgerlichen Kontext zu verlassen.

Die Dorfbewohner dagegen akzeptieren und tolerieren die Existenz der jungen Künstler, die sich sonntags auf dem Worpsweder Barkenhoff versammeln. Zwar kommen ihnen die weißgekleideten Damen, der biedermeierlich gekleidete Vogeler und der in russischer Tracht durch den Ort wandelnde Rilke ein wenig extravagant und absonderlich vor, doch man stellt schnell fest, dass sich die künstlerischen Freunde an die gesellschaftlichen Konventionen des Dorfes halten und keine Unannehmlichkeiten verursachen. Man ist erfreut, wenn die Künstler an Dorffesten teilnehmen, und stellt sich bereitwillig als Modell zur Verfügung, da man auf diese Weise noch ein wenig Geld hinzuverdienen kann.

Innerhalb von Worpswede ist die Außenwirkung der Künstlergruppe demnach als ambivalent zu bezeichnen: Während bei den Ehepaaren Overbeck, Mackensen und am Ende persönliche Vorbehalte, verschiedene Lebensanschauungen und prägende Ereignisse maßgeblichen Einfluss auf die – eher negativ besetzte – Wahrnehmung des Worpsweder Kreises haben, sehen die Einwohner in ihm eine illustre Bereicherung für den Ort.

### 3.4.3. Vogelers Selbststilisierung – ein Marketingkonzept?

Heinrich Vogeler zählt um 1900 zu den bekanntesten Vertretern des internationalen Jugendstils und erhält zahlreiche Aufträge. Der vielseitig begabte Künstler ist nicht nur als Maler, Zeichner und Druckgrafiker tätig, sondern arbeitet auch als Architekt und Innenausstatter und leistet einen beachtlichen Beitrag zum Ausbau des Kunstgewerbes.<sup>609</sup> Im Jahr 1899 wird er von Rudolf Alexander Schröder und Alfred Walther Heymel für die künstlerische Gestaltung der von ihnen begründeten Zeitschrift *Die Insel* und der Bücher des Verlags gewonnen. Der Verlag solle eine Insel werden, ein Eiland für die besten jungen Kräfte aus der Literatur, eine Manifestation gegen Unkultur und gegen vulgarisierte Tradition, erinnert sich Vogeler an die verheißungsvollen Worte des jungen Heymel. Und tatsächlich:

*Die „Insel“ wurde ein Sammelpunkt der Begabtesten der neuromantischen Dekadenz. Die außerordentliche technische Qualität im Druck, die verschwenderische Verwendung erstklassiger Papiersorten und die gute graphische Ausstattung des Journals „Insel“ wurde ein bedeutender Faktor in der Entwicklung der bis dahin sehr darniederliegenden deutschen Buchkunst.<sup>610</sup>*

Neben Vogeler gehören auch Hugo von Hofmannsthal, Franz Blei, Julius Meier-Gräfe, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Maurice Maeterlinck und der Bildhauer George Minne zu den ständigen Mitarbeitern der *Insel*.<sup>611</sup> Die dortige Beschäftigung bietet Vogeler also nicht nur die Möglichkeit, seine Kunst einer breiteren Masse zugänglich zu machen, sondern auch neue, vielversprechende Kontakte mit anderen jungen Künstlern zu knüpfen.

Überhaupt zeigt sich Vogeler gerade um die Jahrhundertwende offen für neue Anregungen und Bekanntschaften. Er ist häufig unterwegs, hält sich in Dresden, Berlin, München und Florenz auf, nimmt an einigen Ausstellungen teil und arbeitet unermüdlich. Seine Erfolge verschaffen ihm weitere lukrative Aufträge. So wird er etwa von Heymel zur Mitarbeit bei der Ausgestaltung seiner repräsentativen Wohnung in der Münchener Leopoldstraße eingeladen. Als Höhepunkt seiner Arbeit als Raumausstatter kann die *Güldenammer* des Bremer Rathauses von 1904/05 angesehen werden. 1908 gründet er gemeinsam mit seinem Bruder Franz die *Worpsweder Werkstätte*, eine kleine Möbelfabrik zur maschinengestützten Serienfertigung von Einrichtungen nach eigenen Entwürfen. Die dort hergestellten, preiswerten Anfertigungen in der Tradition der Worpsweder Bauernmöbel sollen auch für Arbeiter und Bauern erschwinglich sein. Auch die Wartesäle des *Worpsweder Bahnhofs*, den Vogeler ein Jahr später entwirft, sind unter Verwendung von Mobiliar aus der *Worpsweder Werkstätte* eingerichtet.

---

<sup>609</sup> Siehe dazu auch Kapitel 3.2.3.3. *Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt*.

<sup>610</sup> HVE, S. 63 f.

<sup>611</sup> Vgl. ebd.

Schon hier, wie auch in den späteren Entwürfen nach dem Vorbild der englischen Gartens Stadtbewegung, äußert sich Vogelers zunehmendes sozialreformerisches Engagement.<sup>612</sup>

Nach außen entsteht in dieser Zeit das Bild eines erfolgsverwöhnten, wohlhabenden und talentierten Künstlers, der weltoffen und kontaktfreudig ist und zahlreiche Berühmtheiten auf den Worpsweder Barkenhoff lockt. Zweifelsohne kann Vogeler diesem Eindruck mehrere Jahre entsprechen. Es wird jedoch deutlich, dass nicht nur sein künstlerisches Werk zum bewunderten Gegenstand der Betrachtung avanciert. Seine eigene Persönlichkeit trägt entscheidend dazu bei, weiteres Interesse für sein Anwesen, seinen Künstlerkreis und seine Lebenskunst zu wecken. Selbstbildnisse und Fotografien dieser Zeit zeigen einen schlanken, dunkelhaarigen Mann mit Bratenrock, Vaternörchern, Zylinder und langen Koteletten, der sich entweder im strengen Profil präsentiert oder vor und in seinem Barkenhoff ablichten lässt. Auch Rainer Maria Rilke entgeht die distinguierte Erscheinung des Freundes nicht:

*Vogeler ist da...seine Gestalt leicht und ruhig. Die Augen dunkel, glanzlos. Der hochgeknöpfte Hals mit der feinen Kamee, die hohe Sammetweste...ein Bild. Ein unendlich fernes Ahnherrenbild, aber diesmal ohne Rahmen auf einer Trödelkammer.*<sup>613</sup>

Von den Worpsweder Einwohnern wird Vogeler „König Heinrich“ genannt.<sup>614</sup> Und tatsächlich scheint alles um Vogeler herum Teil des gelebten Märchens zu werden: Martha, seine ‚Herzenskönigin‘, trägt kostbare Kleider und selbstentworfenen Schmuck und das gesamte Anwesen verwandelt sich unter den Händen des Künstlers in ein rosenumranktes Märchenschloss. Um sein Leben innerhalb dieser ästhetisch durchdrungenen Traumwelt für sich und die Außenwelt festzuhalten, gehen Martha, der Barkenhoff und sein liebevoll kultivierter Garten in unzählige Gemälde ein.<sup>615</sup> Vogelers Stilisierungsbemühungen bleiben also nicht nur auf die eigene Person beschränkt, auch sein unmittelbares Umfeld wird von einer neuromantischen Prägung erfasst. Für die Außenwelt entsteht damit ein harmonisches Gesamtbild, in dem Künstler, Leben und Kunst einander entsprechen und eine wirkungsvolle Einheit bilden. Es ist zu vermuten, dass sich Vogeler dieser erfolgsversprechenden Zusammenhänge durchaus bewusst ist und dieses Ineinandergreifen von persönlichem Auftreten und künstlerischem Œuvre nutzt, um für seine Kunst zu werben und eine Marke zu generieren.

---

<sup>612</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 114 f.

<sup>613</sup> RTF, S. 202.

<sup>614</sup> Vgl. Hansmann (2011), S. 83.

<sup>615</sup> In Kapitel 3.2.3.3. und 3.2.4.2. wurde bereits ausführlicher auf Vogelers Ästhetisierungstendenzen und die in diesem Kontext entstandenen Gemälde eingegangen.

In einem Gespräch mit Antje Modersohn-Noeres und Rainer Noeres über biedermeierliche Strukturen innerhalb des Worpsweder Kreises verlieh Rainer Noeres seiner Annahme Nachdruck, bei Vogelers Selbststilisierung handele es sich um eine Art Marketingkonzept, eine Form der Außendarstellung, die er einsetze, um unverwechselbar zu sein, um wahrgenommen zu werden. Vogeler stilisiere sich also als Markenzeichen für ein bestimmtes Bedürfnis, das mit der Ausprägung seiner Gebrauchskunst zusammenhänge: Wie seine kunstgewerblichen Arbeiten, architektonischen Entwürfe und Illustrationen stelle sich auch sein Äußeres als Konglomerat von Biedermeierlichkeit und Jugendstil dar.<sup>616</sup>

Tatsächlich gestaltet sich der künstlerische Erfolg Vogelers durchaus nicht so mühelos, wie es nach außen scheint. Schon im Jahr 1904 nimmt der Verkauf seiner Bilder merklich ab. Vogeler leidet unter zeitweiligen Depressionen, die 1908 in einer Lebenskrise münden.<sup>617</sup> Es ist also anzunehmen, dass seine Selbststilisierung sicherlich auch eine verkaufsfördernde und imagebildende Intention hat. Gerade vor dem Hintergrund seiner kontinuierlichen Bemühungen um neue Aufträge wird dies deutlich. Schon früh hatte er festgestellt, dass es förderlich war, den Gedanken des Gesamtkunstwerks auch auf seine Person zu erweitern. Jede Komponente des Ganzen hatte damit eine eigene Aussagekraft, er war zu einem Typ geworden, der für einen bestimmten, auserlesenen Stil bekannt war. Noeres' Hypothese mag also einen wahren Kern haben, zumal Vogeler, der sich zeitlebens besonders betriebsam und ehrgeizig zeigt, auch deshalb geschäftstüchtig sein muss, weil er eine Familie zu ernähren und einen Ruf zu verteidigen hat. Nur wenige Jahre nach der Jahrhundertwende muss er feststellen, dass sich mit dem verebbenden Interesse an den Gestaltungsformen des Jugendstils auch bald die Anzahl seiner Aufträge verringert, womit sich finanzielle Schwierigkeiten anbahnen.

Jedoch würde man dem Menschen Vogeler nicht gerecht, führte man seine neuromantische Stilisierung lediglich auf die Etablierung einer Marke oder auf die Möglichkeit einer wirtschaftlichen Bereicherung zurück. „Der ganze Mensch wirkt märchenhaft auf mich“<sup>618</sup>, notiert Paula nach einem Besuch in Vogelers Atelier in ihr Tagebuch. Sie hat den zarten, etwas versponnenen Künstler, der „bei sich in der Tasche Walther von der Vogelweide und ‚Des Knaben Wunderhorn‘“ führt, „verliebte alte Weisen“ auf der Gitarre spielt und rührende Frühlingbilder malt, schon nach der ersten Begegnung in ihr Herz geschlossen.<sup>619</sup>

---

<sup>616</sup> Siehe Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3., Teil III.

<sup>617</sup> Siehe dazu HVE, S. 133 ff.

<sup>618</sup> PBT, S. 163.

<sup>619</sup> Vgl. ebd., S. 123 f.

„Das ist mein ganzer Liebling“, schreibt sie, „Er ist nicht so ein Wirklichkeitsmensch wie Mackensen, er lebt in einer Welt für sich.“<sup>620</sup> Tatsächlich erfolgt die Hinwendung zum Romantischen und Märchenhaften bei Vogeler aus einem inneren Bedürfnis, aus einer Sehnsucht nach Schönheit und Vollkommenheit. Er liest, malt und träumt sich in eine Welt der Ritter und Prinzessinnen hinein: Seine hauseigene Bibliothek beinhaltet vorwiegend Literatur der deutschen Romantik, Minnelyrik und Volksliedsammlungen, die ihn zu märchenhaften Gemälden, Zeichnungen und Radierungen inspirieren. Es kommt sogar vor, dass er mit seinen Freunden auf dem Barkenhoff kleine Szenen und Theaterstücke in mittelalterlichen Gewändern mit Helm und Rüstung aufführt.<sup>621</sup>

Überhaupt scheint die Epoche der Romantik für Vogeler eine Art kulturelle Heimat zu sein, der er sich sehr verwandt fühlt: Als Reaktion auf die Rationalität der Aufklärung wandte man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts dem Mystischen, Spirituellen, Märchenhaften und Volkstümlichen zu und zog sich in die Natur zurück – Gegebenheiten, die Vogelers Situation, etwa 100 Jahre später, weitgehend entsprechen. Vogeler träumt von einer wohlgeordneten, harmonischen Welt, in der die gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart nicht existieren, er will die „hässliche Wirklichkeit“ nicht akzeptieren, er versucht der „allgemeinen und profanen Alltagswelt eine zweite Wirklichkeit entgegenzusetzen, die ganz Ausdruck der eigenen Persönlichkeit“ ist.<sup>622</sup> Diese Konstruktion einer eigenen romantischen Wirklichkeit, einer harmonischen Gegenwelt, in der Kunstideale und Lebenspraxis sich entsprechen und wechselseitig beeinflussen, wird zu Vogelers Lebensidee. Ohnehin stehen dem zurückhaltenden, fast schüchternen Künstler die Werte des Biedermeierbürgertums sehr nah: Im häuslichen, privaten Glück findet er ein Refugium, eine glückliche Insel, hier fühlt er sich sicher, hier kann er Kraft tanken für seinen anstrengenden beruflichen Alltag.

Bei Vogelers Selbststilisierung handelt es sich demnach um eine äußerst komplexe künstlerische Auseinandersetzung mit sich selbst, in der sowohl persönliche Sehnsüchte und Ideale als auch marktorientierte Bestrebungen eine Rolle spielen. Für die Außenwirkung des Künstlers Vogeler ist die Bedeutung dieser Stilisierung nicht zu überschätzen: Sie verschafft ihm nicht nur wichtige Reputation und Aufträge, sondern auch gesellschaftliches Prestige.

Auch die Wahrnehmung des Worpweder Kreises wird im Wesentlichen durch den Bremer Kaufmannssohn beeinflusst. Es ist Vogeler, der mit seinem liebevoll ausgestalteten Barken-

---

<sup>620</sup> Vgl. ebd.

<sup>621</sup> Siehe dazu etwa Berchtig (2006), S. 108 f.

<sup>622</sup> Vgl. Stenzig (1982), S. 12.

hoff eine würdige Umgebung für die sonntäglichen Treffen des Kreises bereitstellt, er ist der Initiator und Gastgeber dieser Feierlichkeiten und prägt durch seine alles umfassende Ästhetisierung auch den Charakter seines Freundeskreises.

Als eigenständige Künstlergruppe ist der Worpsweder Kreis in der Öffentlichkeit um 1900 jedoch kaum bekannt. Im Gegensatz zur *Künstlervereinigung Worpswede* liegen keine Zeitungsartikel, Plakate oder ähnliche Texte vor, in denen der Kreis zum Gegenstand der Diskussion gemacht wird. Die kleine Gemeinschaft ist zu privat und familiär, als dass sie in der kulturellen Welt der Jahrhundertwende für Aufsehen sorgen könnte. Ohnehin fehlen ihr die für Künstlergemeinschaften charakteristischen Merkmale wie ein gemeinsamer Stil oder ein künstlerisches Motto. Gesellschaftsreformerisches oder gegenbürgerliches Bestreben, wie es Gruppen der Lebensreform oder der Bohème zur gleichen Zeit aufweisen, existieren ebenfalls nicht.

Und doch zieht es nach 1901 immer wieder Künstler, Schriftsteller, Musiker und Intellektuelle nach Worpswede, weil sie von der besonderen Atmosphäre des Barkenhoffs gehört haben.<sup>623</sup> Womöglich hatte es sich innerhalb der kulturellen Elite herumgesprochen, dass hier für einige Zeit Künstler und Literaten zusammengekommen waren, um Dichterlesungen und Musikvorträge zu hören und sich gegenseitig auszutauschen. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass Vogelers Kunst einen erheblichen Beitrag zur Außendarstellung Worpswedens, des Barkenhoffs und der besonderen Qualität der ästhetischen Zusammenkünfte leistet. So zeugen nicht nur seine Gemälde vom Barkenhoff, der großzügigen Gartenanlage und seiner Frau Martha von der ästhetischen Dichte seines Lebens, auch der für kurze Zeit etablierte Lebensstil seines Freundeskreises wird künstlerisch festgehalten: Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff*, das er 1905 fertigstellte, ist als Reminiszenz an die goldene Zeit der „Barkenhoff-Familie“ zu verstehen und das einzige künstlerische Zeugnis dieses besonderen Freundschaftsbundes.<sup>624</sup>

---

<sup>623</sup> Hier ist von jenen Berühmtheiten die Rede, die nach der eigentlichen Wirkungszeit des Worpsweder Kreises in den Barkenhoff kommen, um dort an Dichtervorlesungen, Tanz-, Theater- und Musikvorträgen teilzunehmen. Siehe dazu Kapitel 3.3.1. *Vogelers Barkenhoff als Treffpunkt der „Familie“*.

<sup>624</sup> Rilke fehlt jedoch auf diesem Gemälde. Vermutlich ist seine Abwesenheit damit zu begründen, dass der Dichter zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Worpswede wohnt und nur noch sporadisch in Kontakt mit Familie Vogeler steht. Zum Entstehungskontext des Gemäldes siehe Interviews im Anhang 7.2.; siehe dabei vor allem Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil I und Arnold im Interview vom 24. März 2011, siehe Anhang 7.2.6., Teil I.

#### 4. Ästhetische Erfahrung als „Schwellenerfahrung“?

Die eingehende Untersuchung des Worpsweder Kreises legt nahe, die Funktionalität künstlerischer Lebensformen neu zu überdenken. Wie gezeigt wurde, ist eine ausschließlich kompensatorische Deutung in manchen Fällen unzulänglich: Der Worpsweder Kreis offenbart weder gegenbürgerliche noch gesellschaftsreformerische Tendenzen, die ein Ausblenden und Ausgleichen von Verlusterfahrungen im Zuge der zivilisatorischen Modernisierung andeuten könnten. Vielmehr demonstriert der Kreis eine augenscheinliche Hinwendung zu Exklusivität und Ästhetisierung. Es scheint, als wolle man einen elitären Rahmen für individuelle, künstlerische Vervollkommnung schaffen. Tatsächlich – und dies wird im Folgenden zu beweisen sein – bietet diese Lebensform mannigfaltige Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung, die einen Prozess individueller Bereicherung und künstlerischer Entfaltung einleiten.

Laut Erika Fischer-Lichte handelt es sich bei ästhetischen Erfahrungen dieser Art um moderne Varianten liminaler Erfahrung. Unter liminaler Erfahrung oder auch „Schwellenerfahrung“ versteht sie „einen Modus der Erfahrung, der zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt“. <sup>625</sup> Damit verwendet sie einen Begriff aus der Ritualforschung, der von Victor Turner unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt wurde.

Van Gennep hatte in seiner Studie *Les rites de passage* (1909) bewiesen, dass Rituale mit einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind, wonach sich Übergangsriten in drei Phasen teilen: 1. die Trennungsphase, in welcher der zu Transformierende aus der ursprünglichen Alltagsrealität herausgelöst wird, 2. die Schwellen- oder Transformationsphase, einem Zustand zwischen allen möglichen Bereichen, in dem neue Erfahrungen ermöglicht werden und 3. die Inkorporationsphase, in der der nun Transformierte wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in seinem neuen Status, der neuen Identität akzeptiert wird. <sup>626</sup>

Laut Fischer-Lichte kann ästhetische Erfahrung – als „Schwellenerfahrung“ – zu weitreichenden Veränderungen führen und erscheint als Möglichkeit, die eigene Persönlichkeit zu bereichern. In ästhetischer Erfahrung als „Schwellenerfahrung“ erfahre sich der Mensch also als ein Wesen, das ständig in Verwandlung begriffen sei – als ein Wesen „im Übergang“. <sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> Vgl. Fischer-Lichte (2001), S. 347.

<sup>626</sup> Zusammengefasst und paraphrasiert nach ebd.

<sup>627</sup> Vgl. ebd. S. 363.

Indem sie also ästhetische Erfahrung zum Auslöser grundlegender Modifikationen erklärt, überführt sie das Phänomen der „Schwellenerfahrung“ aus der Ritualforschung in den kunst- und kulturwissenschaftlichen Bereich. Allerdings werden im Rahmen ihrer Ausführungen lediglich theaterwissenschaftliche Aspekte ästhetischer Erfahrung berücksichtigt; ihre These lautet: „Ästhetische Erfahrung im Theater lässt sich als Schwellenerfahrung beschreiben“<sup>628</sup>. Jedoch ist davon auszugehen, dass auch die Konfrontation mit anderen Kunstgattungen ähnliche Reaktionen bei dem Betroffenen auslösen kann. Auf eine allgemeinere Ebene gehoben müsste es also heißen: Ästhetische Erfahrung bei der Rezeption von Kunstwerken – wie etwa beim Hören von Musik, beim Betrachten eines Gemäldes, einer Tanzchoreographie, eines Theaterstücks oder einer Skulptur – lässt sich als „Schwellenerfahrung“ beschreiben.

Und doch ist ästhetische Erfahrung weit mehr als die bloße Rezeption von Kunst. Um herauszustellen, dass ästhetische Erfahrung im Rahmen einer künstlerischen Lebensform auch eine „Schwellenerfahrung“ sein kann, wird im Folgenden der Versuch unternommen, sämtlichen Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis nachzuspüren und zu einer (vorläufigen) Kategorisierung zu gelangen. Diese Einordnung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ist lediglich als erste Annäherung zu betrachten. Sie fungiert als Gerüst für die in Kapitel 4.2. vorgenommenen Analysen.

#### **4.1. Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis**

Ästhetische Erfahrung in ihren Besonderheiten zu bestimmen oder gar eine allgemeingültige Definition des Phänomens zu entwerfen, erscheint als ein äußerst schwieriges Unterfangen. Zwar hält die Geisteswissenschaft sämtliche Begriffsannäherungen bereit – man ist sich weitgehend einig, dass ästhetische Erfahrung in der Alltagssprache „eine Sammelbezeichnung für Wahrnehmungen des (Kunst-)Schönen, Erhabenen, Angenehmen, Lustvollen o.Ä.“ ist und als philosophischer Begriff normativ „für die Kompetenz des adäquaten Verhaltens gegenüber Kunstwerken und für den offenen Sinn für alle Gegenstände unserer Wahrnehmung“ und deskriptiv „für den Gesamtbereich aller kunstbezogenen und sensuellen Erfahrungen“ steht<sup>629</sup> – und doch ist ästhetische Erfahrung weitaus vielschichtiger als jene Bestimmungen es ahnen lassen.

---

<sup>628</sup> Ebd. S. 139.

<sup>629</sup> Vgl. Schweppenhäuser, Gerhard (2000): Ästhetische Erfahrung. In: Schnell (Hg.), S. 123.



Der Erfahrungsbegriff verdeutlicht, dass es sich nicht nur um eine sinnliche, synästhetische *Wahrnehmung* von (Kunst-)Schönem und anderen Gegenständen unserer Wahrnehmung handelt, sondern um eine Bewusstwerdung dessen, um einen Prozess der Selbstreflexion, der zu einer Bereicherung der eigenen Persönlichkeit führt. Ästhetische Erfahrung erhält auf diese Weise eine subjektive, individuelle Note, da es hier um einen singulären Blickwinkel geht, um eine bestimmte Wahrnehmungshaltung, durch die sich das Subjekt die Objektwelt aneignet. Dass diese Erfahrung das Individuum bisweilen kurzfristig in eine andere Welt versetzt, es sich gleichermaßen entrückt und erhoben fühlt, spricht für Ulrich Gumbrechts Theorie der „Insularität“, nach der sich ästhetisches Erleben auf Augenblicke der Intensität bezieht, die sich in einem gewissen Abstand zur Alltagswelt vollziehen. Laut Gumbrecht existieren zwei Wege, auf denen man in insuläre Situationen gelangen kann: einerseits durch das plötzliche Erscheinen von Gegenständen der Wahrnehmung, die uns von unseren Alltagsroutinen ablenken, wie etwa Naturereignisse, andererseits durch das bewusste Ermöglichen von ästhetischem Erleben in einem Zustand fokussierter Intensität, einem Zustand völliger Offenheit und Konzentration.<sup>630</sup> Ästhetische Erfahrung ist also beides: plötzliches Ereignis und Hingebung, Überraschung und Absicht. Es scheint die Wahrnehmungshaltung des Subjekts zu sein, die ausschlaggebenden Einfluss auf die Qualität und Quantität ästhetischen Erlebens hat.

Es wird deutlich, dass der Begriff der ästhetischen Erfahrung neue Facetten in die ästhetische Diskussion einbringt, da er einer Neuauffassung des Kunstbegriffs begegnet und damit

*für ein Nachdenken über die Kunst [steht], das sich in entschiedener Weise von einer traditionellen Theorie des Kunstwerks als Ort der Wahrheitsenthüllung verabschiedet. Dabei versucht das Konzept ‚ästhetische Erfahrung‘ eine Entwicklung in den Künsten zu fassen, die oftmals als ‚Entgrenzung‘ beschrieben worden ist: eine Entgrenzung ebenso des Kunstwerks, das sich in seinen Kontexten, Bedingungen und Folgen zu reflektieren unternimmt, wie eine Entgrenzung des Ästhetischen, das sich von seiner exklusiven Bindung an die Kunst löst und in einer Vielfalt gleichberechtigter Spielarten wahrgenommen wird.<sup>631</sup>*

Küpper und Menke weisen mit diesen Worten auf eine Entwicklung in den Künsten hin, die als *aesthetic turn* bezeichnet wird: Mit der Wende zur ästhetischen Erfahrung ist ein Bruch mit der Tradition der Ästhetik verbunden, der vor allem die Konzeptionen eines wahrheitsästhetischen Werkbegriffs betrifft und das ästhetische Feld radikal von seiner Zentrierung um

---

<sup>630</sup> Vgl. Gumbrecht, Ulrich (2003): Epiphanien. In: Küpper/Menke (Hg.) (2003), S. 203-222, hier S. 207 ff. Gumbrecht verwendet den Begriff des „ästhetischen Erlebens“ (anstelle dem der „ästhetischen *Erfahrung*“), um jenen Zustand zu kennzeichnen, in dem man bestimmte Gegenstände des Erlebens fokussiert. Es handelt sich also um einen Zustand, in dem der Akt der „Wahrnehmung“ bereits stattgefunden hat und „Erfahrung“, verstanden als Interpretation von Welt, erst noch folgen wird. Vgl. ebd., S. 206.

<sup>631</sup> Küpper/Menke (Hg.) (2003), Klappentext.

den Begriff der Kunst befreit. Mit ihrer Ablösung vom Kunstschönen wird ästhetische Erfahrung nun beschreibbar als „eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen und Personen“ und erscheint damit als eine Weise, sich in der Welt zu orientieren.<sup>632</sup>

Demnach kann der Grad der Ausbildung dieser ästhetischen Orientierungsform als wesentlicher Gradmesser für das Gelingen einer Kultur angesehen werden. Die Hinwendung zum Leitbegriff der ästhetischen Erfahrung hat daher nicht nur kunst- und ästhetiktheoretische Konsequenzen, sondern auch elementare Auswirkungen auf Sozial- und Kulturtheorie. Schließlich wird durch diesen Wandel ein Begriff des Ästhetischen etabliert, durch den sich soziale und kulturelle Transformationen als Prozesse der Ästhetisierung beschreiben lassen. Die offensichtliche Öffnung und Pluralisierung des ästhetischen Feldes birgt folglich die Möglichkeit, nicht nur werkimmanente Analysen zu betreiben, sondern vor allem jenen Bedeutungskomplex zu untersuchen, der den Schnittpunkt von Kunst und Leben betrifft.

Im Folgenden sollen jene Implikationen des Begriffs aufgezeigt werden, die für die Betrachtung einer ausgewählten künstlerischen Lebensform als elementar einzustufen sind. Es geht also keinesfalls um eine „griffige“ Definition ästhetischer Erfahrung, sondern um eine *Kategorisierung ästhetischer Erfahrungen im Kontext des Worpsweder Kreises*. Erst auf dieser Basis kann in einem weiteren Schritt<sup>633</sup> geklärt werden, welche Folgen ästhetische Erfahrung als „Schwellenerfahrung“ nach sich ziehen kann.

Die im Anschluss dargelegten Kategorien sind als Resultate eingehender Analysen und qualitativer Befragungen zu betrachten.<sup>634</sup> Versteht man ästhetische Erfahrung als ein synästhetisches Konglomerat aus sinnlicher Wahrnehmung und Selbstreflexion, das weitreichenden Einfluss auf die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen hat, so kann man sagen, dass für den Worpsweder Kreis folgende Dimensionen ästhetischer Erfahrung von Belang sind: Naturerfahrung, Musik und Literatur, Stilisierung und Ästhetisierung, künstlerischer Austausch und prägende Begegnungen sowie die mit dem Begriff der Repräsentation verbundene Frage nach der medialen bzw. künstlerischen Umsetzung von ästhetischer Erfahrung.

---

<sup>632</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>633</sup> Siehe Kapitel 4.2. „*Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.*“ – Ein „*sich Verwandelnder*“ unter „*Werden*“

<sup>634</sup> Durch die Sichtung und Auswertung von Worpsweder Tagebucheinträgen und Briefen konnten weite Teile des Worpsweder Künstleralltags und damit auch die wichtigsten Erscheinungsformen ästhetischer Erfahrung rekonstruiert werden. Durch qualitative Interviews mit leitenden Personen der Worpsweder Museen und Archive wurden diese Forschungsergebnisse schließlich attestiert oder korrigiert. Ausgehend von diesen Erkenntnissen wurde eine Kategorisierung ästhetischer Erfahrung vorgenommen.

#### 4.1.1. Naturerfahrung

Als Fritz Mackensen, Hans am Ende und Otto Modersohn im Spätsommer 1889 beschließen sich in Worpswede niederzulassen, ist es die gewaltige Natur des Teufelsmoors, die ausschlaggebend auf ihr Bleiben einwirkt.<sup>635</sup>

Mit der bewussten Entscheidung, fort aus den etablierten Kulturzentren aufs Land zu ziehen, um dort zu leben und in der freien Natur zu malen, betreten die Gründerväter der Worpsweder Künstlerkolonie jedoch kein Neuland. In den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts sind Künstlerkolonien zu einem regelrechten Massenphänomen geworden: Elf europäische Staaten beherbergen zusammengenommen über achtzig ländliche Künstlergemeinschaften. Ein steter Strom von Malern emigriert von der Stadt aufs Land, während die entstehenden Gemälde mit ländlichen Motiven zurück in städtische Ausstellungslokale geschickt werden.<sup>636</sup>

In den ländlichen Zufluchtsorten verwirklichen die Künstler stellvertretend das, was den anderweitig beschäftigten Bürgern, die die nostalgische Sehnsucht nach ursprünglicher Landschaft teilen, versagt bleibt: Sie pflegen den ständigen Umgang mit der Natur und können den als negativ erlebten Lebensumständen der anonymen Städte eine neue Seelenhaftigkeit entgegensetzen. In diametralem Gegensatz zu den Worpsweder Moorbauern, die mit der Landschaft vor ihren Hütten vorwiegend harte Arbeit und Broterwerb verbinden, zeigt sich bei den dort angesiedelten Künstlern bürgerlicher Herkunft ein völlig zweckentbundenes Verhältnis zur Natur: Man möchte die Natur mit allen Sinnen genießen, sie ganz und gar aufsaugen und erfahren und geht all jenen zweckfreien Aktivitäten nach, die das menschliche Subjekt auf sich selbst zurückwerfen. Dem prosaischen Funktionsdenken der Moorbevölkerung steht also die ästhetische Sensibilität des bürgerlichen Künstlers gegenüber, der nicht umhin kommt, den Bauern als Teil dieser Natur, als mit der Natur verwurzelt zu empfinden. Das Entleerte von Selbstreflexion, das Andersartige, Fremde fasziniert und inspiriert die Maler, man schätzt die Bauern als Träger einer vorindustriellen, schollengebundenen und naturnahen Lebensart, jedoch spricht man ihnen jeglichen feinfühligem Bezug zur Natur und jeglichen Blick für die malerische Schönheit der eigenen Umgebung ab. Den Schlüssel zur wahren kulturellen Kompetenz schreibt man sich selbst zu, die „genießende Schau“, die Mußestunden mit der Natur werden eben nur dem bürgerlichen Besucher zuteil.

---

<sup>635</sup> Zur Gründungsgeschichte der Künstlerkolonie siehe Kapitel 2.4.4. *Die Worpsweder Künstlerkolonie*.

<sup>636</sup> Vgl. Lübbren, Nina (2000): Sehnsucht nach Landschaft? In: Holz, Donata (Hg.) (2000): Sehnsucht nach Landschaft? Kunst und Natur in Worpswede. Ein Ausstellungsprojekt vom 3.6. bis 8.10.2000. Katalogbuch zur Ausstellungsreihe „Sehnsucht nach Landschaft?“ Worpswede: Arbeitsgemeinschaft Worpsweder Kultureinrichtungen. S. 8-18, hier S. 8.

Das Zusammenfallen von Naturerfahrung und Rückwendung auf das Selbst ist eine Wahrnehmungshaltung, die auf den italienischen Dichter Francesco Petrarca (1304-1374) zurückzuführen ist. Seine legendäre Besteigung des Mont Ventoux<sup>637</sup> löste eine geistige Wende aus, die als kulturhistorischer Schlüsselmoment an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit betrachtet werden kann. Bislang war es nicht vorstellbar gewesen, die Natur losgelöst von ihrer lebensnotwendigen Funktionalität zu sehen, doch in Petrarcas Natur- und Landschaftserfahrung verbanden sich nun ästhetische und kontemplative Sichtweisen miteinander. Die Besteigung des Berges und der erhabene Ausblick auf dem Gipfel des Mont Ventoux boten ihm nicht nur eine veränderte Perspektive auf die Welt, sondern auch innere Erkenntnisse und eine Erweiterung seines Bewusstseins, worauf er sich der radikalen Subjektivität seiner Dichtung zuwandte. Landschaftsaneignung war zum Luxus, zur ästhetischen Erfahrung geworden.<sup>638</sup>

Ein halbes Jahrtausend später ist das, was Petrarca noch als eine Gigantomanie des Menschen begriff – die Reflexion des Individuums über das Schöpfungswerk – eine Selbstverständlichkeit geworden, eine Prämisse für denjenigen, der sich künstlerisch mit der Natur auseinandersetzt.

Die Doppelheit von sinnlich-leibgebundener Wahrnehmung und synthetisierender Reflexion ist charakteristisch für die ästhetische Aneignung der Landschaft durch die Worpsweder Künstler, die sich der Natur mit Haut und Haar hingeben, aber auch in der Lage sind, diese Erfahrungen reflexiv zu verarbeiten. Paula Beckers Tagebucheintrag vom 16. Dezember 1898 macht diese enthusiastische Verbundenheit mit der Natur deutlich, gleichzeitig offenbart er aber auch ihre Fähigkeit, ästhetisches Erleben in Worte fassen zu können:

*Mein ganzes Wesen ist wie durchsonnt, durchweht, berauscht, trunken von Mondschein auf lichtem Schnee. Schwer lagert er auf allen Ästen und Zweigen. Tiefe Stille war um mich her. In die hinein fiel herab der Schnee von den Bäumen, ein leises Knistern, und wieder Frieden. Dies unbeschreiblich süße Gewebe von Mondschein und zartschneeigem Äther, das mich umgab. Die Natur sprach mit mir und ich lauschte ihr zitternd selig. Leben.*<sup>639</sup>

Die Verwobenheit persönlichen Empfindens mit Ausdrucksformen der natürlichen Umwelt verdeutlicht, dass die Verfasserin im Augenblick des Niederschreibens keine Trennlinie zwischen sich und der friedlichen Winterlandschaft zieht. Sie fühlt sich von der Natur durchdrungen, glaubt sich sogar von ihr angesprochen. Diesem „selig(en)“ Zustand fügt sie nur noch ein – wenn auch elementares – Wort hinzu: „Leben.“

---

<sup>637</sup> Vgl. dazu Petrarca, Francesco (1995): Die Besteigung des Mont Ventoux. Übers. u. hrsg. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam.

<sup>638</sup> Siehe dazu auch Laukötter im Interview vom 23. März 2011, siehe Anhang 7.2.5., Teil III.

<sup>639</sup> PBT, S. 174.

Dieses von Paula so oft beschworene „Leben“ ist jedoch sehr global zu verstehen: Zum einen bezieht es sich natürlich auf ihr eigenes Leben, ihr Nervensystem, das mit feinen Sinnen ausgestattet ist und alles wahrnimmt, integriert und verarbeitet. Zugleich bezieht sich „Leben“ auf das sie umgebende Lebendige, das sich ihren Sinnen bietet – in diesem Fall eine Winterlandschaft.

Insbesondere bei Paula Modersohn-Becker ist zu beobachten, wie intensiv sie mit ihrer landschaftlichen Umgebung in Kontakt tritt. Ein Tagebucheintrag aus der frühen Worpsweder Zeit gibt Zeugnis von dem freundschaftlichen Verhältnis der Malerin zur Worpsweder Natur:

*Worpswede, Worpswede, Du liegst mir immer im Sinn. Das war Stimmung bis in die kleinste Fingerspitze. Deine mächtigen großartigen Kiefern! Meine Männer nenne ich sie, breit, knorrig und wuchtig und groß, und doch mit den feinen, feinen Fühlfäden und Nerven drin. So denke ich mir eine Idealkünstlergestalt. Und Deine Birken, die zarten, schlanken Jungfrauen, die das Auge erfreuen. Mit jener schlappen, träumerischen Grazie, als ob ihnen das Leben noch nicht aufgegangen sei. Sie sind so einschmeichelnd, man muß sich ihnen hingeben, man kann ihnen nicht widerstehn. Einige sind auch schon ganz männlich kühn, mit starkem, geradem Stamm. Das sind meine „modernen Frauen“ ... Und ihr Weiden, ihr alten knorrigen Stämme, mit den silbrigen Blättern. Ihr rauscht so geheimnisvoll und erzählt von vergangener Zeit. Ihr seid meine alten Männer mit den silbrigen Bärten; ja, ich habe Gesellschaft genug, meine ganz eigene Gesellschaft, wir verstehen uns gegenseitig sehr gut und nicken uns oft liebe Antwort zu. Leben! Leben! Leben!<sup>640</sup>*

Für Paula bedeutet das Wohnen und Arbeiten in der unmittelbaren Natur ein Höchstmaß an Lebensqualität. Zahlreiche ihrer frühen Worpsweder Aufzeichnungen, ob Tagebucheinträge oder Briefe, verraten, wie sehr sie sich vom Leben im Teufelsmoor sowohl menschlich als auch künstlerisch beeinflusst sieht. Hier gelingt es ihr, sich auf sich selbst zu „reduzieren“<sup>641</sup>, zu einer neuen Einfachheit und Natürlichkeit zurückzukehren. Besonders bildhaft und eindrucksvoll verdeutlicht dies ein Brief an ihre Eltern vom 12. Februar 1899:

*[...]da bin ich wieder auf meinem Landgut und bin da mit Freuden. Es ist auch eine Frühlingspracht um mich her. Der Himmel lacht in köstlichster Bläue, und aus den Taugewässern lacht es noch köstlicher wider. Die Lerchen tirelieren [sic], und die Haselsträucher haben Kätzchen. Mir jubelt mein Herz bei all der Schönheit. Schon der Marsch hier hinaus war eine Lust. Sobald ich Bremen hinter mir liegen hatte, nicht mehr das Peinliche meiner Ruppig-Struppigkeit fühlte, meine grüne „Handarbeitstasche“ auf den Rücken schnallte, die Jacke und das Pelzkäppi auszog, ward ich wieder ganz Mensch, und freute mich dieser Gattung. Eine liebliche Frühlingsheiterkeit, ein Frohsinn ohne Grund und Ziel zog in meine Seele ein und nistet jetzt noch da. In Lilienthal, da hätte ich gerne Pauken geschlagen, oder mächtig in die Saiten einer Harfe gegriffen und mit einer Laudi-Stimme die Schubertsche Allmacht gesungen. Da mir aber Pauken und*

---

<sup>640</sup> PBT, S. 128.

<sup>641</sup> In einem Tagebucheintrag vom 19. Januar 1899 hält Paula ihre Gedanken fest: „Heute beim Baden fiel mir der Satz ein: Hier in der Einsamkeit reduziert der Mensch sich auf sich selber. Es ist ein sonderliches Gefühl, wie all das Bunte, Anerzogene, Geschauspielerte, was ich besaß, wegfällt, und eine vibrierende Einfachheit entsteht.“ Siehe PBT, S. 176.

*Harfen und Stimme fehlten, ergab ich mich drein. Ließ mich selber als Instrument benutzen, und jemand spielte auf mir, daß sie Saiten mächtig tönten, und noch lange nachzitterten.*<sup>642</sup>

Paulas unbändige Lebensfreude äußert sich in detaillierten Beschreibungen der frühlingshaften Natur, die beinahe menschlich wirkt, da sie an der Daseinslust der jungen Malerin teilzunehmen scheint: „Der Himmel lacht“, die „Lerchen tirelieren“ und in den Bäumen und Sträuchern zeigen sich erste Anzeichen des Neubeginns, während Paula nach Worpswede wandert. Die „liebliche Frühlingsheiterkeit“, die Paula ereilt, löst in ihr den Drang aus, den „Frohsinn“ in die Welt hinaus zu singen, sie fühlt sich ergriffen von Dankeshymnen und spürt, wie sie selbst zum Instrument der Natur wird. Angekommen in Worpswede notiert sie: „Nun bin ich wieder an der Arbeit und genieße sie mit ganzem Herzen.“<sup>643</sup>

Die ästhetischen Erfahrungen in und mit der Worpsweder Natur haben also elementaren Einfluss auf die künstlerische Produktion: Einerseits wird die Natur immer wieder zum Ereignis. Die Wahrnehmung des plötzlichen Erscheinens ihrer mannigfaltigen Schönheit versetzt die Künstler in einen Zustand kreativer, lustvoller Ausdrucksfreude, die emotionale Verbundenheit mit der landschaftlichen Umgebung spiegelt sich im künstlerischen Blick auf die Natur. Andererseits führt die relative Isolation in der norddeutschen Moorlandschaft, die positiv konnotierte Einsamkeit und Vereinzelung der Maler, die ihren künstlerischen Erfolg eben nicht in den Kulturzentren, sondern in der kulturellen Provinz suchen, zu einer ästhetischen Vertiefung. Die karge Landschaft des Teufelsmoors trägt dazu bei, das Wesentliche zu suchen und auszudrücken, das Essentielle und Natürliche aufzuspüren, das man im Laufe seiner städtischen Sozialisation verloren oder erst gar nicht kennengelernt hatte.

Darüberhinaus führt der Blick auf die Worpsweder Landschaft und ihre Bevölkerung auch zu einer veränderten Perspektive auf das eigene Ich. Schreibt Paula ihren Eltern, dass sie das „Peinliche“ ihrer „Ruppig-Struppigkeit“ auf dem Weg nach Worpswede immer weniger fühlt, so möchte sie ausdrücken, dass die Wahlheimat ihr die Möglichkeit bietet, sie selbst sein zu dürfen, in all ihrer Natürlichkeit und Unvollkommenheit, während sie in Bremen bestimmten Konventionen zu folgen hat, die ihren wahren Charakter bisweilen verschleiern. Hier kann sie nun eine Kunst entwickeln, die sich nicht nur von den gängigen akademischen Normen der Jahrhundertwende absetzt, sondern auch in Abstand zu der typischen Worpsweder Landschaftsmalerei geht. Worpswede bietet ihr Raum, Zeit und Inspiration für ein künstlerisches Werden, das sich über Jahre hinweg unter Ausschluss der Öffentlichkeit vollzieht.

---

<sup>642</sup> PBT, S. 179 f.

<sup>643</sup> Ebd.

Dass auch sinnliche Beschäftigung mit der Natur unmittelbar in den Kontext künstlerischer Produktion eingehen kann, zeigt sich am Beispiel des Malers Otto Modersohn. „Die Natur war sein Leben“<sup>644</sup>, antwortet seine Enkelin Antje Modersohn-Noeres in einem Gespräch auf die Frage nach der Bedeutung der Natur im Leben Otto Modersohns. Für den stillen Landschaftsmaler sei die Natur nicht nur essentieller Gegenstand seiner Malerei gewesen, sondern ein durch und durch ästhetisches Phänomen, das man als Ausdruck von Farbe, Form, als Ausdruck von Ganzheitlichkeit, Einheit und Vielfalt sehen müsse. Für Modersohn bedeutete dies, hinaus in die Natur zu gehen, „Dinge zu berühren, Dinge zu sammeln und sinnlich zu erfassen und ihre Besonderheit, das heißt ihre Farbigkeit, Formgebung und Ausformung zu beachten und zu bewerten, aber auch zu strukturieren, indem man Sammlungen anlegt, die unter bestimmten Gestaltungsprinzipien funktionieren.“<sup>645</sup>

Modersohns Worpsweder Atelier ist eine direkte Konfrontation mit dem ästhetischen Ergebnis Natur. Hier gestaltet er einen Fries von getrockneten, in Bilderrahmen befestigten Pflanzen, der sich durch den ganzen Raum zieht, er sammelt Schmetterlinge, Käfer und ausgestopfte Vögel, die sein Atelier bevölkern.<sup>646</sup> Der rotbärtige Westfale ist ein genauer Beobachter. Befindet er sich nicht gerade auf einer seiner Wanderungen durchs Teufelsmoor, studiert er die Anatomie seiner Tiere und Pflanzen und hält die Essenz seiner Untersuchungsergebnisse in kurzen, prägnanten Worten in seinem Tagebuch fest. Ästhetische Naturerfahrung ist für ihn ein differenzierter, geistig-künstlerischer Prozess der Aneignung. Bevor er die Landschaft, die sich ihm draußen bietet, auf Leinwand bannen kann, sucht er das Wesen der Dinge weitestgehend zu durchdringen und in ihren Grundzügen zu verstehen.

Eine Ahnung von der detailfreudigen Arbeitsweise und Naturliebe des Malers geben Rilkes Tagebuchaufzeichnungen vom 27. September 1900:

*Eine Notiz über M[odersohn]s Art zu arbeiten. Er liebt, die Farben zu studieren an Pflanzen und Tieren. Gepreßte Blätter in ihrem Dunkel und Bleichwerden geben ihm ein Gefühl von dem, was die Buntheit überdauert, und er lernt an ihnen eine Tongamme, die ewiger ist als die lichten Übertöne des Sommers. Seine Farbigkeit bleibt feiner im Gefieder der toten Vögel wach. Im Atelier steht ein Glasschrank mit ausgestopften Vogelarten, – und alle, welche in der Worpsweder Landschaft sich finden, sind in der Sammlung vorhanden. [...] Alle diese Schönheiten sind um ihn, in den Stunden, da Wolken und Himmel ihm nicht sichtbar sind, und bereiten ihn vor für die weiten Wege ins Moor, auf welchen er sehr gewissenhafte Studien macht.*<sup>647</sup>

---

<sup>644</sup> Modersohn-Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3., Teil IV.

<sup>645</sup> Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3., Teil IV.

<sup>646</sup> Vgl. ebd.

<sup>647</sup> RTF, S. 229.

Modersohns Vorstellung von einem kosmischen Leben, von dem der Mensch nur ein kleiner Teil ist, bestimmt seine Lebens- und Kunstauffassung. Die Einordnung des Menschen unter die große Natur schlägt sich somit auch in seiner Malerei nieder, in der die Darstellung von Menschen – im Gegensatz zur Darstellung der Natur – keine wesentliche Bedeutung erhält. „Kunst ist die Verklärung der Scholle“, notiert Modersohn am 12. Juli 1899 in sein Tagebuch, also müsse Worpsweder Kunst die Verklärung von Worpswede sein. Es sei der Worpsweder Geist, der ihn anziehe: „[...] er befruchtet mich, je mehr ich in ihm lebe und webe, desto originellere Sachen schaffe ich.“<sup>648</sup>

Selbst Teil dieser gewaltigen Natur zu sein, gehört also zu den prägendsten Erfahrungen der Künstler während ihrer Worpsweder Zeit. Für die Maler unter ihnen bedeutet es, dass der Arbeitsalltag stark von den jeweiligen Licht- und Klimaverhältnissen abhängig ist. In den Sommermonaten nutzt man die Sonnenstunden für Pleinairmalerei und Zeichnungen in der freien Natur, während man in den Wintermonaten nur wenig Zeit zur Verfügung hat, um im Tageslicht zu arbeiten, wodurch auch die messbare Produktivität der Künstler sinkt.<sup>649</sup>

Die ästhetische Erfahrung von Natur ist in Worpswede jedoch nicht nur auf die Wahrnehmung und Erfassung ursprünglicher Landschaften, Tiere und Naturereignisse beschränkt. Inwiefern Natur zum Objekt menschlicher Kultivierung werden kann, demonstriert das facettenreiche Œuvre Heinrich Vogelers. Die Gartenanlage seines Barkenhoffs ist wohl das überzeugendste Beispiel dafür. Nachdem er die alte Bauernkate im Jahr 1895 erworben hat, beginnt mit dem Um- und Ausbau des Anwesens auch die Ausgestaltung des Gartens, der im Laufe der Jahre immer dichter und schmuckvoller wird. Im Gegensatz zu Otto Modersohn, der sich von Formen und Farben der urwüchsigen Landschaft überwältigen lassen will, sucht Vogeler die wilde Natur um sich herum zu bändigen und – im ursprünglichen Sinne des Wortes (lat. *cultivare*: bebauen, pflegen) – zu kultivieren: Neben Tulpen- und Rosenbeeten legt er Rondelle und kleine Lauben aus Efeu und Rosenbüschen an, während seine Frau Martha, die eher pragmatischere der beiden, ein großes Gemüsebeet bepflanzt.<sup>650</sup>

---

<sup>648</sup> Vgl. OMT, S. 19.

<sup>649</sup> Erwartungsgemäß sehen sich insbesondere die Landschaftsmaler mit den klimatischen und jahreszeitlichen Widrigkeiten konfrontiert, während Künstler wie Paula Modersohn-Becker oder Heinrich Vogeler, die ihren Schwerpunkt auf Porträtmalerei gelegt oder in mehreren künstlerischen Feldern beschäftigt sind, zwar auch in gewisser Hinsicht von Wetter und Tageslicht abhängig sind, aber dennoch ihre Arbeiten und Studien fortsetzen können. Laut Rainer Noeres malte Otto Modersohn während der Wintermonate nie mehr als acht Bilder. Siehe Noeres im Interview vom 11. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.3., Teil IV.

<sup>650</sup> Überhaupt habe Martha ein sehr intuitives und klar umrissenes Verhältnis zur Natur gepflegt. Inmitten des Teufelsmoors aufgewachsen, habe sie jede Pflanze und deren gesundheitliche Wirkung mit Namen gekannt und ein großes Naturverständnis bewiesen. Vogelers Darstellungen Marthas in Zwiesprache mit der Natur –



Letztlich ist es größtenteils jene menschlich in Stand gesetzte und kultivierte Natur, die auch in den Gemälden des Künstlers wiederzufinden ist. Es existieren zahlreiche Bilder des Künstleranwesens, welche die kontinuierlichen Veränderungen an Haus und Garten dokumentieren und gleichzeitig einen Blick auf die exklusive Lebensform des Künstlers werfen.

Dennoch spielt die Natur auch für seine Kunst im engeren Sinne eine wesentliche Rolle. Sie ist nicht nur als Kulisse für viele seiner Gemälde zu verstehen, auf denen biblische Gestalten, Märchenfiguren und Jungfrauen im Vordergrund zu sehen sind. In der von Jugendstil geprägten Zeit um 1900 bietet der Garten ihm neben persönlicher Geborgenheit und Erbauung auch Inspiration für seinen künstlerischen Ausdruck: Die organische Ausnutzung des Raumes durch die Linie, die ausweichenden Schnörkel und Verschlingungen seiner Zeichnungen und Radierungen aus der *Insel*-Zeit erinnern an die verschlungenen Wege wachsender Pflanzen auf begrenztem Raum.<sup>651</sup> Allerdings verlangt die von Ornamentik und Flächigkeit geprägte Kunst dieser Jahre eine detailgetreue Beobachtungweise und eingehende Auseinandersetzung mit der Linienführung organischer Formen. Vogelers Äußerung, er sei im Garten seines Barkenhoff „jedem Baum, jeder Pflanze nahe“ gewesen<sup>652</sup>, ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen. „Er weiß in das Leben der kleinsten Blumen hineinzublicken“, so Rilke im Vogeler-Kapitel der Monographie *Worpswede*, „er kennt sie nicht vom Sehen und vom Hörensagen. Er ist in ihr Vertrauen eingedrungen und wie der Käfer kennt er des Kelches Tiefe und Grund.“<sup>653</sup>

Die Transformation von Natur in Kultur findet bei Vogeler also auf zweifachem Wege statt: zunächst durch sukzessive Formung und Gestaltung der natürlichen Umwelt zu einem ästhetischen Ergebnis, entweder durch die Kultivierung der Natur selbst oder durch die Kontextuierung derselben mit Darstellungen von Gebäuden, Menschen oder Märchenfiguren. Des Weiteren begleitet er das Wachsen und Werden des ästhetischen Arrangements mit seinem künstlerischen Blick, um im Anschluss eine Impression seiner Erfahrungen in ein Kunstwerk zu bannen. In den meisten Fällen sind es Skizzen und Studien von Blumen und anderen Pflanzen,

---

so etwa das berühmte Gemälde *Frühling* (1897) – seien daher sehr authentisch. Siehe dazu auch Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil IV.

<sup>651</sup> Schon in seiner Studie *Heinrich Vogeler*, die im April 1902 im zweiten Heinrich-Vogeler-Sonderheft von *Deutsche Kunst und Dekoration* erscheint, schreibt Rilke von einer „Welt mit Beschränkungen und Mauern“, die Vogeler um sich herum errichtet hat. „Es sind ganz eigentümliche Mauern“, schreibt er an anderer Stelle weiter, „sie trennen nicht nur eine geschlossene Eigenart von den profanen Nachbarn ab, sie umgrenzen auch ein kleines Bild einer großen Zukunft und scheiden es von der Gegenwart, von der Zeit, in der solche Erfüllungen noch nicht reifen.“ Vgl. Rilke (1986), S. 16.

<sup>652</sup> Vgl. HVE, S. 136.

<sup>653</sup> Rilke (1987), S. 210.

die er als Vorlage für Exlibris und weitere Radierungen nutzt, nie ist es die Landschaft im summarischen Sinne, die ihn künstlerisch interessiert.<sup>654</sup> Charakteristisch für diese Zeit sind sowohl die Gemälde des Barkenhoffs als auch die zahlreichen Illustrationen und *Insel-*Arbeiten der Jahrhundertwende.

Es ist deutlich geworden, dass die ästhetische Erfahrung von Natur im Worpsweder Kreis recht individuell zu betrachten ist: Während sich ein Großteil der Künstler von der rauen, unberechenbaren, aber auch farb- und formgewaltigen Natur des Teufelsmoors überwältigen lässt, sehen andere ihr künstlerisches Glück in der Gestaltung und Kultivierung der natürlichen Umwelt. Bei einigen wird die Natur zum Gegenstand der Malerei, bei anderen verbleibt sie als Kulisse im Hintergrund oder erhält eine nur unwesentliche Rolle innerhalb des künstlerischen Œuvres. Gemeinsam ist den Künstlern die hohe Achtung und hingebungsvolle Zuneigung der Worpsweder Natur gegenüber. Clara Rilke-Westhoff schreibt 1932 rückblickend über „eine uns heimatlich und verwandt empfundene Landschaft“, die für sie und ihre Künstlerfreunde „ein schönes köstliches Geschenk“ bedeutete:

*Man war gleichsam hinaufgehoben aus dem Alltag durch die sanfte Rundung dieses einzigen in der Ebene liegenden Berges [des Weyerberges; Anm. d. Verf.], durch ihn unter den großen wolkigen Himmel gedrückt. Man hatte keine andere Pflicht, als diesen Himmel täglich und stündlich zu erleben, ihn selbst und seinen Widerschein bis in die dunklen Häuser[...].*<sup>655</sup>

Auch wenn man in Worpswede um 1900 keinesfalls von einer unberührten, im reinsten Sinne ursprünglichen Landschaft sprechen kann – seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren durch die Moorkolonisation bislang ungenutzte Gebiete wie Heideflächen, Sümpfe und Moore wirtschaftlich durch den Staat erschlossen worden, es handelte sich also bereits um eine Kulturlandschaft<sup>656</sup> – ist der Traum vom Einklang von Mensch und unberührter Natur für viele Künstler um 1900, insbesondere aber für die Worpsweder Künstler, charakteristisch.<sup>657</sup>

---

<sup>654</sup> Siehe Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil IV.

<sup>655</sup> Zitiert nach Sauer (1996), S. 27

<sup>656</sup> 1751 wurden die ersten drei Moordörfer – Neu Sankt Jürgen, Wörpedorf und Eickendorf – gegründet. Die neuen Siedler im Teufelsmoor kamen aus der unmittelbaren Umgebung und mussten imstande sein, die ersten Anschaffungen selbst zu bestreiten. Jeder Neusiedler musste Milchkühe mitbringen und die ihm zugewiesenen 50 Morgen Moorboden nach behördlichem Schlüssel in Ackerland, Weideland und Torfland aufteilen und nach einem Kulturplan bearbeiten. Vgl. Dede, Klaus u.a. (1982): Kleiner Worpsweder Führer. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus. S. 11 ff.

<sup>657</sup> Inwieweit das ästhetische Naturerlebnis auch für den Dichter Rainer Maria Rilke von Belang ist, wird in Kapitel 4.2.1.1. „*Ein Land für Lehrjahre*“ ausführlich dargestellt.

#### 4.1.2. Musik und Literatur

Möchte man Formen und Ausdrucksweisen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis aufzeigen, kommt man nicht umhin auch dort anzusetzen, wo man von „Wahrnehmungen des (Kunst-)Schönen, Erhabenen, Angenehmen, Lustvollen“<sup>658</sup> sprechen kann. Da die eingehende Betrachtung und Diskussion bildender Kunst im Rahmen der sonntäglichen Zusammenkünfte, aber auch während privater Gespräche und Korrespondenzen eine eher untergeordnete Rolle spielt, soll nun ein Fokus auf die besondere Wahrnehmung und Rezeption von Musik und Literatur gelegt werden.

Auch wenn es in „jeder Erfahrung [...] ein durchdringendes, zugrunde liegendes qualitatives Ganzes [gibt], welches mit der vollständigen Organisation der Tätigkeiten, die den geheimnisvollen menschlichen Körper konstituieren, korrespondiert und sich darin manifestiert“<sup>659</sup> (so Dewey in seiner berühmten Schrift *Kunst als Erfahrung*), so gilt doch gerade für den Bereich der Künste – insbesondere jedoch für die Bilder und die Musik – dass sie sich primär auf *ein* Sinnessystem konzentrieren und dieses in besonderer Weise kultivieren und differenzieren. Dewey drückt diesen Sachverhalt folgendermaßen aus:

*In der Kunst werden Hören und Sehen, die bei gewöhnlichen Wahrnehmungsvorgängen ins Unschärfe auseinandertreten und vermischt sind, so lange gebündelt, bis die einzelne Tätigkeit des besonderen Mediums mit voller Energie, aller Zerstreuung ledig, zur Wirkung kommt.*<sup>660</sup>

Für den Rezeptionsprozess bedeutet dies: Während der Vorgang des Sehens als ein zentrifugaler Prozess beschrieben werden kann und die gesehenen Objekte als vom Subjekt getrennte Wirklichkeiten entworfen werden, handelt es sich beim Hören um einen zentripetalen Prozess, in dem sich das Subjekt als Zentrum des Wahrgenommenen empfindet. Hier kommt es zu einer regelrechten Verschmelzung zwischen Individuum und Musik, zu einer Identifikation des Individuums mit dem Gehörten. Im Gegensatz zum Sehsinn, der als Distanzsinn charakterisiert wurde, kann der Hörsinn also als involvierender Sinn beschrieben werden. Mit der Identifikation und Teilnahme durch den Hörsinn geht ein Verlust der objektivierenden Distanz einher, der die Basis von Erkenntnis bildet. Anstelle dessen wird eine Beziehung zwischen dem hörenden Subjekt und dem gehörten Objekt aufgebaut, die bis zur Auflösung der Grenzen zwischen Objekt und Subjekt führen kann.<sup>661</sup>

---

<sup>658</sup> Siehe Begriffsannäherung „ästhetische Erfahrung“ zu Beginn des Kapitels 4.1.

<sup>659</sup> Vgl. Dewey, John (1988): *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 228.

<sup>660</sup> Ebd.

<sup>661</sup> Vgl. Brandstätter (2008), S. 136 f.

Für die kulturellen Abende des Worpsweder Kreises hat die Rezeption von Musik eine wesentliche Bedeutung. Sie gibt den exklusiven Treffen der Künstlerfreunde eine besondere Note, da sie eine feierliche Atmosphäre erzeugt und jeden Einzelnen auf die Rezitation erlesener Lyrik einstimmt. Nicht ohne Grund wird die involvierende Wirkung der Musik meist zu Beginn der Feierlichkeiten genutzt, um Erbauung und Harmonie zu erfahren und zu einer gewissen Innerlichkeit zu gelangen.

Überdies ist mit dem Hören von Musik sehr oft eine körperliche Affiziertheit verbunden, die sich über Änderungen der Puls- und Atemfrequenz oder Änderungen auf der Ebene des Hautwiderstandes äußert.<sup>662</sup> In Rainer Maria Rilkes Tagebuchaufzeichnung vom 10. September 1900, die auch eine Beobachtung der Musik rezipierenden Clara Westhoff enthält, werden jene körperlichen Begleiterscheinungen des Musikhörens angesprochen:

*[...] als sie oben bei der Musik in meinem riesigen Ledersessel lehnte, war sie die Herrin unter uns. Ich sah sie an diesem Abend wiederholt schön. Im Lauschen, wenn die manchmal zu laute Charakteristik des Gesichtes gebunden ist an Unbekanntes. Dann prägt sich der Rhythmus des unterdrückten horchenden Lebens in ihrer Gestalt, leise wie unter Falten, aus. Sie wartet, ganz hingegeben, auf das, was sie nun erleben soll...*<sup>663</sup>

Es ist jedoch nicht nur die individuelle Musikrezeption, die bei der Wahrnehmung und Wirkung von Musik im Worpsweder Kreis berücksichtigt werden muss. Gerade im Rahmen einer Gruppenanalyse scheint es ratsam, auch auf die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik hinzuweisen. Im Gegensatz zur Betrachtung von Bildern, die den Rezipienten vereinzelt und individualisiert, kann das gemeinsame Hören von Musik eine kollektive Wirkung entfalten und die Identität einer Gruppe definieren bzw. stärken.<sup>664</sup> Im Falle des Worpsweder Kreises ist das gemeinsame Rezipieren klassisch-romantischer Hausmusik also nicht nur mit einer Stärkung des Gemeinschaftsgefühls verbunden, es trägt auch dazu bei, den gutbürgerlich-verfeinerten Charakter der Gruppe zu akzentuieren. Für eine Künstlergruppe, deren Selbstverständnis weder auf einem gemeinsamen künstlerischen Stil noch auf einem kollektiven Leitgedanken beruht, ist der regelmäßige Genuss musikalischer Vorträge eine Art der Ritualisierung, die zur Profilbildung des Kreises beiträgt. Man trifft sich eben nicht, um die eigene Kunst zu diskutieren, sondern um einige schöne Augenblicke miteinander zu verbringen und sich für kurze Zeit in eine andere Welt zu verlieren.

---

<sup>662</sup> Gerade bei musikalischen Phänomenen wie beim Anschwellen der Lautstärke, beim Heraustreten eines einzelnen Instruments aus dem Gesamtklang, bei Seufzerfiguren, Quintfallsequenzen oder unerwarteten harmonischen Wendungen treten jene körperlichen Begleiterscheinungen auf. Vgl. ebd., S. 137.

<sup>663</sup> RTF, S. 214.

<sup>664</sup> Der involvierende Charakter des Hörsinns ist als Grundlage für die gemeinschaftsfördernde und -stärkende Wirkung zu sehen. Vgl. Brandstätter (2008), S. 139.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass sich ästhetische Erfahrung vorwiegend in einem gewissen Abstand zur Alltagswelt vollzieht. Nur ist es in diesem Fall nicht die Ereignishaftigkeit ästhetischen Erlebens, die in jene insuläre Situation des Sich-Verlierens führt, sondern ein Zustand „fokussierter Intensität“<sup>665</sup>, wie Rilkes Tagebuchnotizen vom 4. September 1900 ahnen lassen:

*Zwei Abende. Einer im weißen Musiksaal. Menschen, die sich verwandeln unter Liedern und Versen. Ernst, Gespräche, Stille; die Kerzen brennen tief, Schatten gehen über die Stirnen. Einsame aus Gemeinsamkeit, Schweigende aus Teilnahme.*<sup>666</sup>

Die „Menschen“, von denen Rilke hier schreibt, finden sich an festgelegten Wochentagen, zu bestimmten Tageszeiten an einem auserwählten Ort zusammen, um dort – in feinen Sesseln lehnend – die musikalischen Vorträge zu genießen, die ihnen Woche für Woche geboten werden. Die Künstlerfreunde wissen, was sie *erwartet*, nein, sie *warten* still, konzentriert und mit geschärften Sinnen – mit „fokussierter Intensität“ – darauf, ganz und gar umgeben zu werden vom tönenden Äther, der sie gleichsam erhebt und entrückt, sie in einen anderen Gemütszustand versetzt. Dass im Falle dieser ästhetischen Erfahrung vorwiegend ihr involvierender Hörsinn beteiligt ist, der die Grenzen zwischen Individuum und Musik aufzulösen vermag, spricht für den Zustand der Insularität, in den die Künstler musikrezipierend gelangen. Sie werden zu „Einsame(n) aus Gemeinsamkeit“, da sie zwar die musikalische Erfahrung miteinander teilen, schließlich jedoch in eine inselhafte Situation gelangen, die sie von der Außenwelt abtrennt.

Wie bereits oben angedeutet, ist die feierliche Zusammenkunft des Kreises nach den musikalischen Vorträgen noch längst nicht abgeschlossen. Meist nutzt Rilke die entrückte Stimmung im „weißen Saal“, um aus seinen Aufzeichnungen vorzulesen. Nahtlos fügen sich also Gedichte, Erzählungen und dramatische Texte des Dichters in den Wahrnehmungs- und Rezeptionskontext des musikalischen Geschehens ein und finden auf diese Weise Zugang zur emotionalen Affiziertheit der Künstlerfreunde. Hier zeigt sich Rilke als sensibler Beobachter menschlicher Empfindungen, da er die Kunst beherrscht, Form und Inhalt seiner Werke ganz nach den jeweiligen Publikumsreaktionen auszurichten. So führt ihn etwa die intensive Betrachtung Clara Westhoffs während der Rezeption einer musikalischen Darbietung zu dem Entschluss, sein dramatisches Gedicht *Die weiße Fürstin* vorzulesen.<sup>667</sup>

---

<sup>665</sup> Siehe Ausführungen zu Gumbrechts Insularitätstheorie in Kapitel 4.1.

<sup>666</sup> RTF, S. 202.

<sup>667</sup> „[...] Sie wartet, ganz hingeeben, auf das, was sie nun erleben soll...Da war es sehr gut, ‚Die weiße Fürstin‘ zu lesen.“ Siehe RTF S. 214.

Gleichwohl reicht es nicht aus, die ästhetische Erfahrung von Literatur im Worpsweder Kreis ausschließlich im Kontext der Musik zu betrachten. Der Literatur kommt ein ganz eigener Wert zu, ein Wert, der auf den Charakter des Kreises ebenso prägend einwirkt wie die ästhetische Erfahrung von Musik.

Literatur existiert für den Worpsweder Kreis sowohl als visuelles als auch als klanglich-lautliches Phänomen. Während ersteres in geschriebener Form rezipiert, also gelesen wird, handelt es sich bei der zweiten Variante um die gesprochene, also über den Hörsinn wahrgenommene Variante. Tatsächlich sind für die Worpsweder Freunde beide Facetten des Begriffs von Belang, da sie begeisterte Leser sind, aber im Rahmen der Kultursonntage auch gerne den literarischen Rezitationen Rilkes und Hauptmanns folgen. Literatur wendet sich hier also an mehrere Sinne: Als gesprochene Sprache richtet sie sich an das Ohr, als geschriebene Sprache an das Auge. Überdies ist sie in der Lage, auch weitere Sinne anzusprechen, indem sie Vorstellungen an verschiedene Sinneserfahrungen auslöst und das Entstehen innerer Vorstellungsbilder multisensorischer Art bewirkt.<sup>668</sup> Besonders eindrucksvoll geschieht dies wohl im Zuge eines literarischen Vortrags, bei dem die Stimme des Referenten maßgeblich auf das Verständnis des rezitierten Textes einwirkt. Als Rilke am 21. September 1900 aus seinen *Geschichten vom lieben Gott* vorliest, namentlich aus den Geschichten *Das Getto von Venedig* und *Von einem, der die Steine belauschte*, spürt er selbst:

*Das letzte klang mir groß in meiner erhobenen Stimme. Es war die größte Wirkung, die ich je auf eine Gruppe von Menschen ausgeübt habe, eine Wirkung, vereinsamend für die einzelnen und doch irgendwie zusammenfassend hinter ihnen.*<sup>669</sup>

Hier wird ersichtlich, dass auch die ästhetische Erfahrung von Literatur in einen Zustand der Insularität führen kann: Einerseits bemerkt Rilke, dass die Wirkung seiner Verse „vereinsamend für die einzelnen“ ist, also die Betreffenden in Abstand zur realen Umgebung bringt, andererseits stellt er eine kollektive Wirkung fest, die „irgendwie zusammenfassend hinter ihnen“ ist. Die sicht- und fühlbare Reaktion auf den literarischen Vortrag bleibt jedoch nicht nur auf die Künstler beschränkt, die Rilkes Worten wie gebannt folgen, auch der Redner selbst gelangt durch die eigene Rezitation in einen Zustand höchster Erregung: „Ich zitterte selbst, als es, in meine Stimme verkleidet, über mir stand, das Wort: ‚Michelangelo, wer ist im Stein?‘“<sup>670</sup>

---

<sup>668</sup> Vgl. Brandstätter (2008), S. 153.

<sup>669</sup> RTF, S. 239.

<sup>670</sup> Ebd.

Die prosodischen Elemente des Sprechens – also die Sprachmelodie, der Sprachrhythmus, der Sprachklang und das Sprachtempo – vermitteln, neben dem sprachlichen Inhalt, vor allem emotionale Botschaften. Diese klangliche Ebene der Literatur wird allerdings nur in konkreten Sprechsituationen wirksam, da sie neben der Übertragung semantischer Botschaften auch die eigene emotionale Befindlichkeit des Sprechenden signalisiert und durch Betonungen, Tempowechsel oder Pausen zusätzliche Informationen übermittelt. Literatur wird dadurch plötzlich lebendig, sie erhält eine neue, über ihre eigentliche Semantik hinausweisende Bedeutung.

Äußerungen der Worpsweder Künstler zu den literarischen Vorträgen Rainer Maria Rilkes bestätigen diese Beobachtungen. Es ist von Abenden die Rede, denen Rilke mit seinen Rezitationen eine „besondere Weihe“ gab, zudem wird die ergreifende Wirkung seiner „wunderbar reichen, vibrierenden Stimme“ betont, der sich keiner entziehen konnte, da man „wie entrückt durch die geheimnisvolle suggestive Kraft“ war<sup>671</sup>, die von ihm ausging, besonders „bei Kerzenlicht und Rosen und silbernen Schalen“ oder „wenn Frauen zugegen waren.“<sup>672</sup> Otto Modersohn bringt den Zugewinn der Rilke'schen Gedichte durch den mündlichen Vortrag ihres Verfassers auf den Punkt: „Die unvergeßliche Art seines Vortrags brachte diese Gedichte einem erst wahrhaft nahe, so daß man ganz in ihrem Bann stand.“<sup>673</sup>

Bei den bildenden Künstlern des Worpsweder Kreises kann man keinesfalls von literarischen Laien sprechen, die im Spätsommer 1900 durch Rilke und Hauptmann erstmals in den Genuss zeitgenössischer Poesie und Prosa kommen. Sie alle zeigen sich weltoffen und interessiert für andere Künste, sehen Lesen als kontinuierliche Arbeit an der eigenen Persönlichkeit an und scheuen sich nicht, die Konfrontation mit komplexer, hochdiffiziler Literatur einzugehen. Neben den Klassikern der Weltliteratur gehören auch zeitgenössische Autoren der literarischen Moderne zu ihren Lektürevorlieben.<sup>674</sup> Für die Künstler ist es eine außerordentliche Bereicherung, nun zwei Vertreter des zeitgenössischen Literaturbetriebes in ihren Reihen zu haben, die bereit sind, ausgewählte Beispiele ihrer Dichtkunst vorzutragen.

Otto Modersohns Äußerung zeigt jedoch, dass die akustische Rezeption der Gedichte einen Mehrwert für die literarisch geschulten Maler bietet. Sich ohne den Gebrauch des Sehsinns auf Poesie, Prosa und dramatische Texte einzulassen, stellt für sie eine völlig neue Erfahrung

---

<sup>671</sup> Vgl. Modersohn (1931), S. 48 f.

<sup>672</sup> Vgl. Vogeler (1931), S. 83.

<sup>673</sup> Modersohn (1931), S. 49.

<sup>674</sup> An anderer Stelle wurde bereits ausführlich über die Bedeutung der Literatur im Worpsweder Kreis berichtet. Siehe dazu Kapitel 3.2.1. *Bildende Künstler und Literaten unter sich.*

und Herausforderung dar. Es ist vorwiegend der Gehörsinn, der auf den kulturellen Treffen der Freunde zum Einsatz kommt, daher kommt es zu einer Verschiebung der Prioritäten: Während die bildenden Künstler in ihrer alltäglichen Arbeit auf eine Professionalisierung ihres Sehsinns angewiesen sind, der als Basis der künstlerischen Betätigung betrachtet werden muss, scheinen sie sich im Zuge der sonntäglichen Feierlichkeiten von dieser Anstrengung zu erholen. Hier ist es ihnen möglich, auch ihre anderen Sinne zu schulen, sich beispielsweise der Qualität akustischer Medien hinzugeben, zunächst in Form von Musik und anschließend in Form literarischer Vorträge. Für Rilke wiederum ist die Zeit mit den Worpsweder Freunden ertragreich, weil er – geleitet durch ihr Vorbild – seinen Seh Sinn schult und zu einer völlig neuen Sicht auf die Dinge gelangt.<sup>675</sup>

Es wird deutlich, dass eine Verbindung zwischen Musik und Literatur besteht, die möglicherweise auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen ist. Johann Gottfried Herder, der sich mit den Besonderheiten der verschiedenen Sinneswahrnehmungen auseinandergesetzt hat, schreibt in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*: „Der Mensch erfand sich selbst Sprache! – aus Tönen lebender Natur! – zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes!“<sup>676</sup> Für ihn entspringt die Sprache aus der Einheit von Ausdruck und Bezeichnung, und damit aus der Einheit von Fühlen und Denken, von Sinnlichkeit und Vernunft. Mit der Musik verbindet sie die emotionale, ausdrucksstarke Seite dieser komplexen Einheit, die im Akt des Sprechens (oder Singens) lebendig wird. Im Falle der Worpsweder Kultursonntage zeigt sich die Verwandtschaft der beiden Künste also einerseits in Form der wehevoll vorgetragenen Gedichte<sup>677</sup> und Geschichten, andererseits in Form der Kunstlieder, die Milly Becker singt. Unter Rekurs auf die eingangs zitierten Worte John Deweys kann also gesagt werden, dass hier eine Kultivierung des Gehörsinns stattfindet<sup>678</sup>, die untypisch für Vereinigungen bildender Künstler ist, aber umso mehr den ganzheitlich-interdisziplinären Charakter der Gruppe hervorhebt und den Gedanken des Gesamtkunstwerks auf die künstlerische Ausrichtung des Kreises überträgt.

---

<sup>675</sup> Mehr dazu im Kapitel 4.2. „*Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.*“ – Ein „*sich Verwandelnder*“ unter „*Werdenden*“.

<sup>676</sup> Herder, Johann Gottfried (2001): *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart: Reclam. S. 46.

<sup>677</sup> Hier berücksichtige man die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Lyrik*, das sich vom griechischen *Lyra*, einem Zupfinstrument zur Begleitung von Gesang, ableitet und damit auf die genuin musikalische Vortragsweise von Gedichten hinweist.

<sup>678</sup> Durch literarische und musikalische Vorträge wird das Hören „so lange gebündelt, bis die einzelne Tätigkeit des besonderen Mediums mit voller Energie, aller Zerstreung ledig, zur Wirkung kommt.“ Vgl. Dewey (1988), S. 228.



### 4.1.3. Stilisierung und Ästhetisierung

Neben der Naturerfahrung und der ästhetischen Erfahrung von Musik und Literatur im Rahmen der Worpsweder Kultursonntage, existiert eine weitere Form der ästhetischen Erfahrung, die von den Künstlern selbst ermöglicht wird, also intendiert ist. Es handelt sich dabei um das Sich-Umgeben mit Zeichen der Schönheit, um die ästhetische Stilisierung von Menschen, Gegenständen und Situationen, eine Haltung, die dem Kerngedanken des Jugendstils, Leben künstlerisch gestalten und durchdringen zu wollen, nahe steht.

An anderer Stelle wurde bereits ausführlich über Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt berichtet.<sup>679</sup> Der romantische Künstler bietet mit dem Barkenhoff eine würdige Umgebung für die stilvollen Treffen des Worpsweder Kreises. Kein anderes Künstlerdomizil hätte dem Charakter des Kreises wohl eher entsprochen als die Jugendstilvilla des Bremer Kaufmannssohnes: Hier sitzt man in erlesenen Sesseln und Stühlen, isst von Bestecken aus Vogelers Kollektion und sieht sich umgeben von Blumen, Kunstgegenständen und ausgewählten Möbeln.

Stilisierung und Ästhetisierung im Worpsweder Kreis beziehen sich jedoch nicht nur auf die künstlerische Gestaltung von Umgebungen. Auch alltägliche Situationen werden bisweilen zu Augenblicken von besonderer Intensität stilisiert, wie der Briefwechsel zwischen Paula Becker und Rainer Maria Rilke beweist. Besonders in den ersten Wochen seiner Schmargendorfer Zeit erhält der Dichter mehrere Briefe der jungen Malerin, deren weihevoller Schreibduktus übrigens starke Ähnlichkeiten mit dem Stil des Adressaten aufweist.

*Wir warten auf Sie in der Dämmerstunde, mein kleines Zimmer und ich und auf dem roten Tische stehen herbstliche Reseden und die Uhr tickt auch nicht mehr. Aber Sie kommen nicht. Wir sind traurig. Und dann sind wir wieder dankbar und froh, daß Sie überhaupt sind. Dieses Bewußtsein ist schön.*<sup>680</sup>

Viele Briefe Paulas an den Dichter beginnen oder enden mit einer bisweilen recht detaillierten Beschreibung ihrer augenblicklichen Situation, die eine Schilderung ihrer unmittelbaren räumlichen Umgebung einschließt. In einem anderen Brief heißt es:

*Ich habe einen großen Strauß herbstlicher, weißer Beeren vor mir auf dem Tisch [...]. Die schimmern im gelblichen Lampenlichte und ich streichle sie mit den Augen. Daneben liegt die Marie Grubbe, die habe ich mir eingebunden in alte Bänder mit kleinen rosa Rosen darauf und den Deckel mit Watte gefüllt, daß er weich ist zu fühlen. Und daneben liegt Walther von der Vogelweide. Und drunter liegt der grüne Heinrich [...].*<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.3. *Vogelers Ästhetisierung der Lebenswelt*.

<sup>680</sup> Paulas Brief an Rilke vom 25. Oktober 1900. In: Stamm (Hg.) (2003), S. 11 f.

<sup>681</sup> Ebd., S. 30.

Man kann davon ausgehen, dass Paulas ausführliche Darstellungen mit dem Wunsch verbunden sind, die stimmungsvollen Abende im Lilienatelier auf schriftliche Weise fortzusetzen. Nur so ist zu verstehen, warum sie Rilke von der momentanen Einrichtung des Ateliers und ihrer aktuellen Lektüre berichtet. Sie möchte, dass er ihre Stimmung, ihre Befindlichkeit nachvollziehen kann, wenn er diesen Brief liest. Die Intimität der zurückliegenden Augenblicke soll auf diese Weise wiederhergestellt werden. Auch der Dichter ist darum bemüht, die besondere Ebene ihrer Freundschaft auch über die räumliche Distanz hinweg aufrechtzuerhalten:

*Es ist eine Abendstunde, da ich Ihnen schreibe. Keine große goldene. Eine auf allen Seiten eng umregnete [...] – aber mir ist doch warm zu muthe, wie manchmal in Ihrer schönen Dämmerung, die mir unvergeßlich lieb ist. Wir haben nicht Abschied genommen, also sind wir ja eigentlich noch beisammen, sooft wir uns irgendwo in verwandten Gedanken begegnen, oder sooft meine Dankbarkeit nach Ihnen sucht unter den lieben Gestalten meiner jüngsten Vergangenheit.<sup>682</sup>*

Eine Woche später folgt eine mehrseitige Beschreibung seiner neuen Wohnung, die mit folgenden Worten schließt:

*Ach, liebe Freundin, – die Szene ist wirklich fertig, [...] Chrysantheme sind da; ich weiß momentan nicht wo sie stehen, aber ich bin beruhigt über ihre Gegenwart, Abend ist. Stille. Es ist fast unmöglich, daß Sie jetzt nicht bei mir eintreten [...].<sup>683</sup>*

Offensichtlich haben die beiden Freunde einen Weg gefunden, ihr ästhetisches Empfinden, über das sie sich in den Wochen zuvor von Angesicht zu Angesicht ausgetauscht haben, nun auf schriftlichem Wege mitzuteilen. Im Medium des Briefes gelangen auf diese Weise sämtliche Vorstellungen sinnlicher Wahrnehmung zum nicht gegenwärtigen Gegenüber: Freilich überwiegen dabei visuelle Vorstellungen, doch – wie die Briefbeispiele zeigen – spielen auch taktile, olfaktorische oder akustische Wahrnehmungen eine wichtige Rolle. Bewusst oder unbewusst generiert man ein ganzheitliches Bild des aktuellen Gefühlsstatus und ist darum bemüht, die Zuwendung des Anderen zu erhalten.

Überhaupt scheint Rilke ein Meister darin, Situationen und Menschen in ausgewählter Weise zu stilisieren. Ein Beispiel dafür ist nicht nur die Kennzeichnung der beiden Malerinnen als die „blonde“ und die „dunkle Schwester“<sup>684</sup>, auch der gemeinschaftliche Ausflug des Worpsweder Kreises nach Hamburg erhält durch den Dichter eine besondere Würdigung:

*Am Morgen nach der Hauptmann-Premiere trug ich den Mädchen viele rote Rosen zu, und sie tranken fast alle aus an diesem städtischen Tage, der sehr rasch verging. [...] Jeder von uns*

---

<sup>682</sup> Rilkes Brief an Paula Becker vom 18. Oktober 1900. In: Ebd., S. 9 f.

<sup>683</sup> Ebd., S. 15.

<sup>684</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.1.2. Der „Jüngling und die „Mädchen in Weiß“.

*hatte eine von meinen Rosen, an denen wir uns wiedererkannten, wenn einer von uns sich in seinem Nachsinnen verloren hatte. [...] wir waren nie ohne Rosen in diesen Tagen [...].*<sup>685</sup>

Die Stilisierung von Augenblicken ist eine Form der ästhetischen Erfahrung, die im Worpsweder Kreis vor allem dann von Bedeutung ist, wenn man sich außerhalb des gewohnten Umfeldes befindet oder wenn man Personen über eine räumliche Distanz hinweg an der Fortsetzung bestimmter Situationen und Ereignisse teilhaben lassen möchte, die man einst zusammen erlebt hatte. In diesem Fall handelt es sich um ästhetische Erfahrungen in zweiter Instanz, da sie die ursprünglichen Erfahrungen begrifflich etikettieren und damit aus einer äußerst subjektiven Sicht übermitteln. Dennoch scheint diese Form der Freundschaftserhaltung recht erfolgreich zu sein: Über Jahre hinweg bleibt man in Briefkontakt, besucht sich in Berlin oder Paris und tauscht sich über Literatur und künstlerische Ausstellungen aus.

Auch die kulturellen Sonntagstreffen des Kreises fallen unter die ästhetische Stilisierung von Augenblicken. Hier spielt Ritualisierung eine entscheidende Rolle: Wiederkehrende Elemente wie Treffpunkt, Wochentag, Tageszeit und Programmablauf tragen zu einer Profilbildung der Kultursonntage bei, doch auch Äußerlichkeiten haben wesentlichen Einfluss auf den Charakter und das Selbstverständnis des Kreises. Ganz nach dem Vorbild des Gastgebers, der sich in biedermeierlicher Sonntagstracht zeigt, kehren auch seine Gäste in festlichen Kleidern und Roben in den Barkenhoff ein. Mit der Wahl ihrer Kleidung passen sich die Künstlerfreunde ganz dem Stil der Umgebung und des Anlasses an und stilisieren damit ihre eigene Person.

An dieser Stelle wird das deutlich, was Küpper und Menke unter ästhetischer Erfahrung verstehen<sup>686</sup>, nämlich: „eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen und Personen“.<sup>687</sup> Die Stilisierung von Augenblicken und Situationen ist im Worpsweder Kreis also mit einer besonderen Wahrnehmungshaltung verbunden, die nicht nur das Ästhetische in Werken der bildenden Kunst, in Musikstücken oder poetischen Schriften anerkennt, sondern auch anderen Aspekten des Lebens eine ästhetische Wertigkeit zuspricht. Letztlich kann alles den Menschen Umgebende Gegenstand einer Stilisierung werden, sofern es als ästhetisch wahrgenommen und erfahren wird. Nur so gelingt es den Worpsweder Freunden, das eigene Leben künstlerisch zu gestalten und sich und sein eigenes Leben ästhetisch betrachten zu können.

---

<sup>685</sup> RTF, S. 259.

<sup>686</sup> Ausführlicher wurde diese Position im Einleitungskapitel 4.1. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* dargelegt.

<sup>687</sup> Küpper/Menke (Hg.) (2003), S. 11.

#### 4.1.4. Künstlerischer Austausch und prägende Begegnungen

Der Worpsweder Kreis unterscheidet sich von zeitgenössischen Künstlergruppen der Jahrhundertwende vor allem durch seine interdisziplinäre Ausrichtung. Die für Künstlergemeinschaften charakteristische Entwicklung eines gemeinsamen künstlerischen Stils findet im Worpsweder Kreis ebenso wenig statt wie die Etablierung eines richtungweisenden Mottos, da es sich um einen fach- und stilheterogenen Zirkel handelt, der seinen Zugewinn aus einer Konfrontation der verschiedenen Künste bezieht. Malerei, Bildhauerei, Literatur und Musik haben in Worpswede ihren festen Platz, aber auch Architektur und Kunsthandwerk – repräsentiert durch das Werk Vogelers – spielen eine wesentliche Rolle. Man zeigt sich offen und interessiert für alles im weitesten Sinne Ästhetische und lässt sich in seiner eigenen Kunst durch die vielfältigen Eindrücke inspirieren.

Bezeichnend ist jedoch, dass sich künstlerischer Austausch im Worpsweder Kreis vorwiegend zwischen den verschiedenen Disziplinen ereignet und selten innerhalb einer Kunstgattung verbleibt. Als singuläres Beispiel für fachinternen Austausch kann das Ehepaar Modersohn gelten, das sich gerade in den ersten Jahren seiner Beziehung intensiv über Kunst, künstlerische Ziele und Fragestellungen auseinandersetzt. „In der Kunst verstehen wir uns sehr gut, der eine sagt meist, was der andere empfindet“, schreibt Paula im Oktober 1900 an ihre Tante Marie Hill. Otto Modersohn wiederum ist beglückt über das künstlerische Urteilsvermögen seiner jungen Frau:

*Ihr Urteil in der Kunst selbständig, eigenartig – schätze ich so sehr. Sie bildet ein glückliches Gegengewicht zu mir und ich zu ihr. So muß es sein. In der Grundanschauung verwandt – kunstdurchglühtes Leben – in den Äußerungen verschieden.*<sup>688</sup>

So wird auch der Künstleralltag der beiden von gemeinsamer Arbeit bereichert: Sie machen lange Spaziergänge durchs Moor, erörtern Fragen über die Kunst und malen oftmals sogar vor demselben Motiv in der Natur. Einige Bilder und Studien dieser Zeit weisen daher verblüffende Ähnlichkeiten auf.<sup>689</sup> Angeregt durch Modersohn und das gemeinsam erlebte Naturereignis Worpswede, wendet sich Paula in den ersten Jahren der Ehe der Landschaft zu und schult sich am Blick ihres Mannes.

---

<sup>688</sup> Otto Modersohns Tagebucheintrag vom 22. November 1900. Zitiert nach: Bohlmann-Modersohn (2007), S. 91.

<sup>689</sup> Dabei handelt es sich etwa um Bildnisse von Birkenstämmen und an einen Baum gelehnten Mädchen, von Kindern, die Laterne laufen und von Schützenfesten in Worpswede. Ein häufig sich wiederholendes Motiv ist ebenfalls „Elsbeth im Garten“. Vgl. Bohlmann-Modersohn (2007), S. 112

Dieser findet seinerseits immer mehr Gefallen an der künstlerischen Erfassung der menschlichen Gestalt. Paulas von geometrischer Straffung und kühner Reduktion geprägtes Formempfinden nimmt großen Einfluss auf seine Malerei: Auch seine Bildkompositionen werden geschlossener, die Palette wird farbiger.<sup>690</sup> Vor allem für den grüblerischen und zu starken Selbstzweifeln neigenden Modersohn ist der intensive künstlerische Kontakt mit der selbstbewussten Malerin fruchtbar. Zusammen sehen sie sich seine alten Bilder an und diskutieren seine Unternehmungen und Ziele. Interessiert nimmt er Paulas Anregungen auf und ist dankbar für das wechselseitige Geben und Nehmen. „Wie ich ihr vom Intimen geben kann – so sie mir vom Großen, freien, lapidaren [sic]“, vertraut der Maler seinem Tagebuch an und fügt hinzu, er fühle, wie er an ihr und mit ihr lerne.<sup>691</sup>

Auch als sich nach drei Jahren immer deutlichere Unterschiede in der Ausdrucksweise und Entwicklung des Maler-Ehepaars abzeichnen, halten beide am liebgewonnenen Austausch fest. Am 29. Januar schreibt Paula an ihre Tante Marie:

*Wir leben still weiter unsern Gang und warten still weiter darauf, daß etwas aus uns wird. Otto in seiner Art gerade so wie ich, denn ihn verlangt auch nach etwas Höherem. Und dann erzählen wir uns gegenseitig von uns, was ein jeder machen will, und dann wartet der eine auf den andern.*<sup>692</sup>

Es sind Prozesse der Selbstreflexion, die durch das gemeinsame Arbeiten und Sprechen in Gang gesetzt werden. Paula und Otto Modersohn hinterfragen nicht nur ihre eigenen künstlerischen Absichten, sie entwickeln sie weiter, nehmen Impulse aus der Malerei des anderen auf oder grenzen sich bewusst davon ab. Ästhetische Erfahrung ereignet sich hier also in Form eines kreativ-produktiven Prozesses, zeigt sich aber auch in der rezeptiv-reflexiven Wahrnehmungshaltung. „In der Grundanschauung verwandt [...] in den Äußerungen verschieden.“ Sehr treffend charakterisiert Otto Modersohn das künstlerisch-geistige Leben mit seiner Frau. Gleichzeitig offenbart diese Äußerung eine zentrale Prämisse des fruchtbaren künstlerischen Austausches: Es ist eine verwandte Kunst- und Lebensanschauung, die als Voraussetzung des künstlerischen Dialogs angesehen werden muss. Weniger bedeutsam für das Etablieren einer gemeinsamen Ebene ist dagegen der tatsächliche künstlerische Ertrag, der durchaus unterschiedlicher Natur sein kann.

Im Falle Rainer Maria Rilkes und Carl Hauptmanns, der beiden Literaten des Worpsweder Kreises, fehlt jene Voraussetzung gänzlich. Zwar teilen sie die Beschäftigung im literarischen

---

<sup>690</sup> Vgl. ebd.

<sup>691</sup> Aus Otto Modersohns Tagebuch vom 15. Juni 1902. Vgl. PBT, S. 380.

<sup>692</sup> PBT, S. 391.

Feld, doch weder in ihrer Persönlichkeit noch in ihrer Kunstanschauung sind sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. „Die beiden Männer konnten sich im letzten Grunde nicht verstehen. Kampf des Realismus mit dem Idealismus“, so Paula Becker nach dem ersten Treffen des Kreises. Sicherlich kommt es im Rahmen der Kultursonntage zwischen den beiden des Öfteren zu Reibungen und wortreichen Diskussionen, jedoch zeigt sich, dass die Grundanschauungen der Dichter zu verschieden sind, als dass sich der mündliche Schlagabtausch künstlerisch niederschlagen würde.

Weitaus ertragreicher sind dagegen die Bindungen zwischen Carl Hauptmann und Otto Modersohn sowie Rainer Maria Rilke und Paula Becker. Zwischen Hauptmann und dem stillen Maler entwickelt sich eine ehrliche, innige Freundschaft, die über die Grenzen der Künste hinausgeht. Gemeinsamkeiten finden sich nicht nur in der Liebe zur unmittelbaren Natur, sondern auch auf geistiger Ebene. Hauptmann, der im Atelier des Malers in den Genuss der Modersohn'schen Gemälde kommt, zeigt sich begeistert vom künstlerischen Ausdruck des bärtigen Westfalen, lobt dessen Himmelsstudien und ermuntert ihn dazu, mehrere solcher Bilder zu malen. Überwältigt vom Zuspruch des geschätzten Freundes notiert Modersohn in seinem Tagebuch:

*[...] - ich habe so was nie gemalt; [...] Diese Gedanken [waren] mir außerordentlich anregend. Habe bisher nicht gewagt, solche Bilder zu malen, u. sie liegen mir so sehr, Luft, Himmel vermag ich aufzufassen – fühle, wie ich freier werde, werden muß. –*<sup>693</sup>

In zahlreichen Gesprächen, die man vor den Kunstwerken oder auf langen Spaziergängen durch das Teufelsmoor führt, versucht man dem Wesen der Kunst näher zu kommen. Es findet ein intensiver Austausch über Kunst im weiteren Sinne statt, das heißt, dass grundlegende geistige und künstlerische Begriffe ergründet und zentrale Gedanken formuliert werden. Modersohns Tagebuchaufzeichnungen dieser Zeit verraten, welche Leitbegriffe als entscheidend und relevant eingestuft werden:

*Welcher Reichthum, welche Tiefe, welche Wahrheit der Gedanken. Unsere innersten Intentionen u. Gefühle sind verwandt, innig verwandt. Wahrheit, Echtheit, Natürlichkeit, Wesenheit, das sind seine Ziele, wie meine Ziele.*<sup>694</sup>

Doch nicht nur Modersohn profitiert von der tiefgründigen Freundschaft, auch Hauptmann sieht sich bereichert durch die gemeinsam verbrachten Stunden und Tage. In einem Brief vom 20. Oktober 1900 schreibt er dem Freund:

---

<sup>693</sup> OMT, S. 28.

<sup>694</sup> Ebd., S. 26.

*Sie wissen gar nicht, wie ich mit tausend Gefühlen an Worpswede hänge und die vertraulichen Stunden unseres Zusammenseins sind mir mehr wie nur Plaudern und Wandern – sind mir Kraft und Bestärkung in allem guten Vornehmen in meinem eigenen, innersten Vorwärtsgehen. [...] Es ist mir fast ein Lebensbedürfniss [sic] geworden, zu denken, daß wir in Geist und Sinn verbunden und vertraut sind – und daß aus dieser unserer Verbindung in Kunst und fürs eigene Leben das Beste reifen kann!*<sup>695</sup>

Begegnung als Bestärkung im „eigenen, innersten Vorwärtsgehen“ – auch die freundschaftlichen Bande zwischen Rainer Maria Rilke und Paula können als solche bezeichnet werden. So hält er nach einem Treffen mit der „blonden Malerin“ in seinem Tagebuch fest: „Vielleicht ist das alle Gemeinsamkeit: in Begegnungen zu wachsen.“<sup>696</sup> Die Abende im Lilienatelier gehören zu den prägendsten Erfahrungen des Dichters während seiner Worpsweder Zeit. Mit Paula kann er reden und schweigen, sie scheint ein ähnliches ästhetisches Empfinden zu haben. Vor allem aber ist sie eine gute ZuhörerIn. Hier ist es ihm möglich, seine innersten Gedanken zu formulieren, hier trifft er auf ein verständnisvolles Ohr, hier findet er – völlig unerwartet – eine Gleichgesinnte, eine Seelenschwester, die ihn auch wortlos zu verstehen vermag. Schnell stellt man fest, dass man dieselbe Grundanschauung teilt, nicht nur im künstlerischen Bereich – literarische Werke von Jacobsen, Beer-Hofmann, Tolstoi oder Hauptmann werden eingehend rezensiert und analysiert –, auch in existenziellen Fragen ist man sich weitgehend einig. So scheut man sich nicht, große Themen wie Gott, Tod und Kindheit anzusprechen. Im Gegenteil, ausgehend von diesen Unterhaltungen entwickeln sich – zumindest in Rilkes Fall – neue Denkanstöße, die unmittelbaren Einfluss auf seine Kunstauffassung oder Lyrik nehmen.<sup>697</sup>

Rilkes Tagebuch stellt hier eine unverzichtbare Quelle dar, da Paulas Tagebuchaufzeichnungen keinerlei Hinweise auf die gemeinsamen Stunden geben. Lediglich ihren Briefen an Rilke kann man die Bedeutung der Abende für ihre eigene Person entnehmen.<sup>698</sup> Ob Paula jedoch persönliche Erkenntnisse für ihre eigene Kunst aus den Gesprächen mit dem Dichter zieht, ist fraglich, zumal ihre Gemälde niemals zum Gegenstand der Unterhaltung avancieren, niemals aus den dunklen Ecken des Lilienateliers ins Kerzenlicht geholt werden. Rilke fragt nicht nach ihren Bildern. Man mag ihm Ignoranz und Egoismus vorwerfen, doch womöglich ist es vor allem Paulas eigene Scheu, die ihm ihr Innerstes, ihre Kunst, vorenthält.

---

<sup>695</sup> Carl Hauptmann an Otto Modersohn, Brief vom 20. Oktober 1900. In: CHW, S. 53.

<sup>696</sup> Vgl. RTF, S. 230 ff.

<sup>697</sup> Eine ausführliche Darlegung dieser Prozesse findet sich in Kapitel 4.2. „*Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen*“ – Ein „*sich Verwandelnder*“ unter Künstlern.

<sup>698</sup> Siehe etwa die Textpassagen aus Paulas Briefen in Kapitel 4.1.3. *Stilisierung und Ästhetisierung*.

Künstlerischer Austausch ist im Worpsweder Kreis nur in seltenen Fällen – wie bei Paula und Otto Modersohn – eine Auseinandersetzung mit künstlerisch-handwerklichen Fragestellungen, er ist selten mit einem gemeinsam durchlebten, kreativen Prozess verbunden. Ausgehend von der Fachheterogenität des Kreises entwickelt sich eine Diskussion über Kunst im weiteren Sinne, man verwendet übergreifende Begriffe und beruft sich auf gemeinsame Kunst- und Lebensanschauungen. Überhaupt scheint es vielmehr die Herangehensweise an die Kunst zu sein, das „Wie“, die besondere Wahrnehmungshaltung, welche die Künstlerfreunde eint. Dabei kommt es, wie Küpper und Menke es ausdrücken, zu einer Entgrenzung des Kunstwerks, das sich nun „in seinen Kontexten, Bedingungen und Folgen zu reflektieren unternimmt“.<sup>699</sup> Das Nachdenken über die Zusammenhänge und Voraussetzungen von Kunst spielt für den künstlerischen Austausch der Worpsweder also eine weitaus größere Rolle als die Diskussion über die eigenen Gedichte und Gemälde. Die Malerinnen, Maler und Dichter lassen sich auf eine Metaebene ein, die – ähnlich einer Universalsprache – jeder bedienen und verstehen kann. Zweifellos handelt es sich dabei um einen allgemeinen Zugewinn für alle Beteiligten. Dennoch wirft die Kurzlebigkeit des Kreises die Frage auf, ob der innere Wunsch nach einer Auseinandersetzung mit der eigenen Kunst auf diese Weise gestillt werden konnte. Schon ab 1902 ist zu beobachten, dass ein Großteil der Künstler Worpswede zeitweilig oder endgültig verlässt, um sich in Orten wie Paris neu inspirieren zu lassen, namhafte Künstler zu treffen und von ihnen zu lernen.<sup>700</sup>

---

<sup>699</sup> Vgl. Küpper/Menke (2003), Klappentext.

<sup>700</sup> Rainer Maria Rilke und Clara Rilke-Westhoff ziehen im Sommer 1902 nach Paris und arbeiten für Rodin, Rilke beginnt seine Rodin-Studien. Paula zieht es seit ihrem ersten Paris-Aufenthalt 1900 bis zum Jahr ihres frühen Todes, 1907, immer wieder für mehrere Monate in die französische Hauptstadt. Modersohn siedelt nach Paulas Tod nach Fischerhude über. Vogeler unternimmt ab 1907 zahlreiche Reisen nach Ceylon, England, Österreich und in die Schweiz und meldet sich 1914 schließlich freiwillig in den Ersten Weltkrieg. Allein die aus Worpswede stammende Martha Vogeler lebt als einziges Mitglied des Künstlerkreises bis zu ihrem Tod in diesem Ort.



#### 4.1.5. Repräsentation

*Eine Landschaft, wie sie sich draußen unserm Blicke zeigt, ist nicht schön an sich, sie hat nur möglicherweise die Fähigkeit in dem Auge des Beschauers zur Schönheit vergeistigt und geläutert zu werden. Sie ist nur insofern Kunstwerk, als die Natur den rohen Stoff zu einem solchen gegeben, während jeder einzelne Betrachter denselben erst in dem Spiegel seines Auges künstlerisch gestaltet und beseelt.*<sup>701</sup>

Bislang wurde ästhetische Erfahrung im Worpsweder Kreis als synästhetisches Konglomerat aus sinnlicher Wahrnehmung und Selbstreflexion vorgestellt, welches in den verschiedensten Dimensionen – in Form von Naturerfahrung, Musik und Literatur, Stilisierung und Ästhetisierung und künstlerischem Austausch – wirksam wird. Dabei wurde ein Schwerpunkt auf die Wahrnehmungs- und Reflexionsvorgänge im Zuge einer ästhetischen Erfahrung gelegt. Inwiefern eine Bewusstwerdung dieser Prozesse Einfluss auf die künstlerische Produktion nimmt, soll in diesem Abschnitt angesprochen werden. Es geht also um die Frage nach der medialen bzw. künstlerischen Umsetzung von ästhetischer Erfahrung, um Repräsentation<sup>702</sup>.

„Ein Bild muss immer etwas über die Natur hinaus liegendes [sic] enthalten“<sup>703</sup>, notiert Otto Modersohn am 9. Juli 1899 in sein Tagebuch. Mit diesen Worten setzt sich der Maler unmissverständlich von der künstlerischen Ausrichtung seines ehemaligen Freundes und Gründers der Worpsweder Künstlerkolonie, Fritz Mackensen, ab, der dem Dürerschen Vorbild vom genauen Studium der Natur und ihrer getreuen Wiedergabe ein Leben lang treu bleibt. Doch Modersohn strebt nach mehr. Auszüge seines Tagebuchs belegen eine kontinuierliche Auseinandersetzung des Malers mit Fragen der künstlerischen Repräsentation. „Ich will durchaus eine Gefühls-Kunst durch u. durch“, schreibt er einige Tage später, „innerlich u. äußerlich, das [sic] für mich die Kunst d. Zukunft, über Natural. hinaus, ohne d. Verrücktheiten d. sog. Neu-Idealismus.“<sup>704</sup> An anderer Stelle: „Aus dem Gefühl muss alles kommen: Formen und Farben, Haltung und Behandlung der Farben ganz merkwürdige, unnaturalistische, geheimnisvolle sind sicher d. allerköstlichsten.“<sup>705</sup>

Modersohns Aufzeichnungen offenbaren, dass er mit seiner Kunst „etwas über die Natur hinaus liegendes“ ausdrücken möchte, etwas, das „aus dem Gefühl“ kommt und weder naturalis-

---

<sup>701</sup> Riehl, Wilhelm Heinrich (1859): Das landschaftliche Auge. In: Ders.: Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart: Cotta, S. 57-79, hier S. 67.

<sup>702</sup> Repräsentation wird hier als ästhetische Erfahrung in zweiter Instanz und somit als künstlerische Umsetzung bzw. Vergegenwärtigung ästhetischer Erfahrung verstanden. Vgl. dazu Wagner, Hans-Peter (2008): Repräsentation. In: Nünning (Hg.), S. 618 f.

<sup>703</sup> OMT, S. 16.

<sup>704</sup> Ebd., S. 20.

<sup>705</sup> Ebd., S. 22.

tische noch idealistische Züge aufweist. Er sucht eine Lösung für das Problem, wie er die ästhetischen Erfahrungen, die er in der Natur gemacht hat, adäquat in ein Kunstwerk bannen kann, und forscht nach geeigneten Modi, um mit seiner Kunst „über [den] Natural[ismus] hinaus“ zu kommen.

„Gefühl“ und „Einheit“ avancieren in den Jahren 1899 und 1900 zu den prägenden Leitbegriffen seiner Kunstanschauung.<sup>706</sup> Wie systematisch er das Wesen seiner Kunst durchdringt, demonstriert eine Tagebuchaufzeichnung vom 27. September 1899. In Form einer numerischen Aufzählung bestimmt er „1. Wahl“, „2. Bildwirkung“, „3. Farbe“ und „4. Behandlung, Malweise“ seiner Malerei, notiert die Künstler, die ihn besonders angeregt haben und hält seinen Gedankengang abschließend in einem als „Quintessenz“ betitelten Fazit fest:

*Mein Bild, ob groß ob klein, soll strahlen wie ein Kleinod, voller Glanz, voller Kraft und Leben. Was mich bewegt, will ich malen: Märchen Phantasien, Landschaften voller intimen muckeligen, malerischen, elementaren Lebens.*<sup>707</sup>

Am Beispiel des Malers Modersohn zeigt sich die Komplexität ästhetischer Erfahrung innerhalb einer künstlerischen Lebensform besonders deutlich: Es ist eben nicht nur die direkte Konfrontation mit dem ästhetischen Phänomen Natur und deren Aneignung durch Sammeln, Beobachten, Fühlen und Strukturieren darunter zu verstehen, sondern auch die geistige Verwertung und künstlerische Umsetzung jener sinnlichen Erfahrungen. Fragen der Repräsentation durchziehen nicht nur seine Tagebuchnotizen, sie werden auch Gegenstand des künstlerischen Austauschs mit den Kollegen und Freunden.

Auch Paula beschäftigen Fragen des vollendeten künstlerischen Ausdrucks. Während sie im Sommer 1899 noch der festen Überzeugung ist, der „Naturalismus“ sei „das einzig Wahre“<sup>708</sup>, distanziert sie sich im Laufe der Jahre immer mehr von der Kunstauffassung ihres ehemaligen Lehrers Mackensen. Ein Tagebucheintrag vom 3. Juni 1902 steht stellvertretend für die neue Richtung, die Paula mit ihrer Kunst einschlagen wird:

---

<sup>706</sup> In seinem Tagebuch finden sich diverse Passagen, in denen er diese Begriffe immer wieder definiert und ausdifferenziert. Unterstreichungen und Markierungen verdeutlichen die Relevanz dieser Termini für Modersohns Kunstanschauung.

<sup>707</sup> OMT S. 23 f. Hervorhebungen und Rahmung im Original.

<sup>708</sup> Im Juni 1899 schreibt sie ihrem Bruder Kurt: „Ich habe ja ziemlich viel Menschenkenntnis, doch wahrscheinlich durch Mutter's Einfluß, hat sie einen idealisierenden Anstrich. Der enge Verkehr, den ich jetzt mit der Natur habe, hat mich aber der Meinung gemacht, daß Naturalismus das einzig Wahre ist. Schon deshalb, da er eine viel größere Mannigfaltigkeit der Individuen erfordert, die im Idealismus ja unmöglich ist. Er verallgemeinert. Ich tat es auch. Und daß ich es jetzt nicht mehr tue, oder wenigstens den Willen habe, es nicht mehr zu tun, das sehe ich als den wichtigsten Fortschritt dieses Winters an. In meine Sache ist mehr Klarheit gekommen. Das macht mich froh.“ In: PBT, S. 189.

*Ich muss einmal ganz merkwürdige Farben malen. Ich hatte gestern ein breites, silbergraues Atlasband auf meinem Schoße liegen, das begrenzte ich mit zwei in sich gemusterten schwarzen Seidenbändern. Und darauf legte ich eine kleine, stumpfe, flaschenblaugrüne Sammetschleife. In den Farben, da möchte ich wohl etwas malen.*<sup>709</sup>

Paulas einleitende Formulierung offenbart, dass sie konkrete Pläne und Absichten für ihre künstlerische Zukunft hat, sich aber zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht in der Lage sieht, diese zu verwirklichen. Sie hat Respekt vor dem Anspruch, den die Kunst an sie stellt. Ihre Tagebücher bergen zahlreiche Äußerungen dieser Art. Sie zeigen eine junge Malerin mit eigenwilligen, neuartigen Kunstvorstellungen, gleichzeitig aber demonstrieren sie ihre Demut vor der großen Aufgabe. Sicherlich ist so auch zu verstehen, warum sie ihre Zeichnungen und Gemälde so lange verborgen hält, warum sie Rilke im Lilienatelier nicht mit ihren Bildern konfrontiert<sup>710</sup>, warum bis zu ihrem Tod nur wenige ihr künstlerisches Werk kennen. Otto Modersohn, der als eine der Ausnahmen gelten darf, bewundert die Auffassungsgabe seiner jungen Gemahlin, zeigt sich aber auch fasziniert von ihrer unkonventionellen Technik:

*Gestern Abend hat P. mich wirklich überrascht durch eine Skizze aus dem Armenhause mit der 3bein, Ziege, Hühnern – ganz famos in den Farben, in Bildfassung riesig merkwürdig u. mit [dem] Pinselstrich die Oberfläche kraus, krieselig gemacht. Merkwürdig, wie groß diese Sachen sind, riesig als Maler gesehen. Mich interessiert thatsächlich nicht einer hier in W[orpswede] auch nur annähernd so wie Paula. Sie hat Witz Geist, Phantasie, sie hat einen prächtigen Farbensinn u. Formensinn.*<sup>711</sup>

Ästhetische Erfahrung in ein Kunstwerk zu bannen, bedeutet also nicht nur eine Auseinandersetzung mit inhaltlichen, motivischen Gesichtspunkten, sondern – im Bereich der bildenden Kunst – auch eine Auseinandersetzung mit Form, Farbe, Farbauftrag und Größe. Freilich erfordert die Realisation sowohl geistige als auch handwerklich-technische Fertigkeiten, die mehr oder weniger ausgebildet sein können. So arbeiten die Worpsweder Künstler zeitlebens an der Professionalisierung und Perfektionierung ihrer künstlerischen Kräfte, indem sie ihre technischen Möglichkeiten ausweiten, den Geist offen halten und ihre Ideen und Vorstellungen konkretisieren und ausformulieren. Die schriftliche Bewältigung der künstlerischen Ge-

---

<sup>709</sup> PBT, S. 376.

<sup>710</sup> In einem Brief vom 24. Januar 1901 wird deutlich, dass Rilke durchaus Interesse an ihrer Kunst hatte und während seiner Besuche im Lilienatelier „da und dort im Gespräch eine Skizze“ sah, er die Freundin aber nicht darum bitten wollte, ihm etwas zu zeigen, „weil solche Dinge mit einer inneren Nothwendigkeit kommen müssen, unabhängig von Bitten und Gebetensein.“ In Erinnerung ist ihm vor allem das Gemälde eines Mädchenreigens (*Reigen tanzender Mädchen*, 1900) geblieben: „Und ich komme mir bei dieser einen einzigen Erinnerung nicht arm vor; es ist wundersam und gut zu denken, daß meine Augen, unbewußt fast, dieses Bild aufgetrunken haben, während Sie den Thee bereiteten einmal, und daß es vielleicht in mir wirkte, als wir später von etwas Liebem sprachen und vom – Leben.“ Rainer Maria Rilkes Brief an Paula Becker vom 24. Januar 1901. In: Stamm (Hg.) (2003), S. 41 f.

<sup>711</sup> Aus Otto Modersohns Tagebuch vom 28. Juni 1902. In: PBT, S. 379 f.

nese ist kaum zu überschätzen. Sie bildet die Basis der individuellen Kunstanschauungen, liefert Absichten und Ziele, Leitbegriffe und inhaltliche Schwerpunkte. Ohne jenen geistigen Unterbau scheint die konkrete künstlerische Äußerung nicht möglich.

Auch Rilke gelangt durch den Kontakt mit den Worpsweder Malern immer mehr zu der Überzeugung, dass es eines ersten „Einheitswerden(s)“ bedarf, um sich künstlerisch ausdrücken zu können.<sup>712</sup> Nach Gesprächen mit Modersohn über „das Lehrersein an jemandem, über das Lehrenkönnen des einzelnen und über den Grad von Reife, den jeder haben muss, ehe ein Lehrer einer Kunst ihn erreichen kann“ konstatiert er in seinem Tagebuch:

*O rettet euch nur nicht mit Ungewissem zur Kunst. Dann, wenn irgendein Ereignis euch zum ersten Mal zusammenfaßt, in diesem ersten Einheitwerden eures Wesens, sei es aus Leid und Verlust oder aus Überfluß erwachsen, werft euch in die Kunst, blindlings, willig und in maßlosem Vertrauen. Dann werdet ihr ein Bild empfangen in ihr, ein Bild, das euch begründet. [...]*<sup>713</sup>

Rilke sieht in einer naiven Zuwendung zur Kunst folgende Gefahr:

*Menschen, die vor ihrer ersten Zusammenfassung sich in Kunst aussprechen und finden wollen, vergrößern schaffend, einzelne Bruchstücke ihres Wesens ins Unverhältnismäßige und entfernen sich immer mehr von jeder Harmonie, die die erste Ursache aller Kunst ist [...].*<sup>714</sup>

Hinter „dem ersten Einheitgewordensein“ jedoch, empfangen „jeder von seiner Schöpfung eine Bestätigung [...], die für seine Entwicklung und seine Unabhängigkeit sehr wertvoll“ sei.

*[...] er hat das Gefühl, eine Einheit geworden zu sein allem vielen gegenüber, und die Aufgabe, das viele immer mehr zu vereinfachen, d.h. in sich aufzunehmen. Sein Wachstum ist begründet. Seine Seele lebt nach allen Seiten hin. Seine Augen sind arglos offen. Seine Lippen geduldig und selten redend. Seine Hände am Werke. Er ist Künstler.*<sup>715</sup>

Rilkes indirekte Definition des Künstlertums wirft einen vielsagenden Blick auf die Geisteshaltung und Arbeitsweise seiner Malerfreunde, nicht zuletzt aber auch auf ihn, den Dichter, selbst. „Sein Wachstum ist begründet“ – auch das künstlerische Werden Rilkes und seiner Freunde ist begründet, es hat eine Basis, eine Anschauung, die Fundament ist für alle weiteren Entwicklungen und Voraussetzung für die Entstehung von Kunst. Es ist ein „Prozess der Sinnkonstituierung“<sup>716</sup>, der mit dem Erleben und Bewusstwerden einer ästhetischen Erfahrung einsetzt und in dessen Verlauf eine adäquate Realisierung des Erfahrenen reflektiert und künstlerisch umgesetzt wird.

---

<sup>712</sup> Bezeichnenderweise kann Rilke bereits in sehr jungen Jahren auf einige Veröffentlichungen zurückblicken, obgleich jene lyrischen Anfänge vor dem Hintergrund seiner späteren Dichtungen allenfalls als bescheidene, unreife Versuche gelten müssen. Vgl. dazu Holthusen (2005), S. 20 f.

<sup>713</sup> RTF, S. 228.

<sup>714</sup> Ebd.

<sup>715</sup> Ebd.

<sup>716</sup> Vgl. Wagner, Hans-Peter (2008): Repräsentation. In: Nünning (Hg.), S. 618 f.

#### 4.2. „Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.“ – Ein „sich Verwandelnder“ unter Künstlern

Für Rainer Maria Rilke ist der Worpsweder Aufenthalt mit einer Vielzahl neuer (ästhetischer) Erfahrungen verbunden. Er findet hier nicht nur gleichgesinnte junge Künstlerinnen und Künstler und lernt seine spätere Ehefrau kennen, auch eröffnet sich ihm für einige Zeit die Möglichkeit, das Ideal eines kunstdurchdrungenen Lebens verwirklichen zu können. Durch die neuen Freunde gelangt er im Laufe der Wochen zu einer anderen Sicht auf die Natur, auf sich selbst und auf die Kunst. Er vollzieht damit einen Wandel auf drei Ebenen, der auch in seinen Tagebuchaufzeichnungen deutlich wird, die im Folgenden näher untersucht werden. Während der Wandel seiner Naturauffassung im Kapitel „*Ein Land für Lehrjahre*“ nachgezeichnet wird, geht das Kapitel *Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“* auf Rilkes gewandeltes Selbst- und Künstlerbild ein. Abschließend werden im Kapitel *Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter“* die Auswirkungen der Worpsweder Erfahrungen für Rilkes Kunstverständnis aufgezeigt.

Fast immer, wenn Rilke in seinem Tagebuch von einer ästhetischen Erfahrung (wie etwa von einem Erlebnis in der Natur, von einem weihvollen Abend im Barkenhoff oder einem tief-sinnigen Gespräch in Paulas Lilienatelier) berichtet, steht diese Erfahrung in unmittelbarem Kontext zu eigenen Reflexionen, nicht selten folgt darüber hinaus eine lyrische Auseinandersetzung mit dem Erlebten – und all dies findet innerhalb des Mediums Tagebuch statt.

Doch auch außerhalb dieses Mediums, im literarischen Werk Rilkes, sind Spuren der in Worpswede initiierten Wandlungsprozesse zu finden. Es handelt sich dabei um Texte, in denen er erstmals die großen ästhetischen Fragen, die ihn seit seinem Worpsweder Aufenthalt beschäftigen, entfalten kann. Sowohl die 1902 geschriebene Monographie über die Gründer der Worpsweder Künstlerkolonie als auch das ein Jahr nach Paulas Tod verfasste *Requiem für eine Freundin* können hier als Beispiele für künstlerische Transformationen<sup>717</sup> gelten, die im darauf folgenden, gleichnamigen Kapitel näher beleuchtet werden sollen.

---

<sup>717</sup> Unter künstlerischen Transformationen werden hier Wechselwirkungen und Übertragungsprozesse zwischen den einzelnen Kunstformen – in diesem Fall: zwischen bildender Kunst und Literatur – verstanden, die vielfältiger Natur sein können. Siehe dazu Brandstätters Versuch einer Systematik zu den Transformationen zwischen den Künsten, in dem auch weitere Ausprägungen aufgezeigt werden. Vgl. Brandstätter (2008), S. 183.

## 4.2.1. Rilkes Tagebücher: Bericht, Poesie und Reflexion

### 4.2.1.1. „Ein Land für Lehrjahre“

Als Rainer Maria Rilke am 27. August 1900 in Worpswede eintrifft, steht er noch völlig im Bann der zurückliegenden Russlandreisen mit Lou Andreas-Salomé.<sup>718</sup> Tief beeindruckt von der gewaltigen russischen Landschaft, den faszinierenden Städten, den Menschen und der Kunst Russlands beabsichtigt er, die Zeit und Ruhe in der norddeutschen Provinz zu nutzen, um seine jüngsten Erfahrungen und Erkenntnisse niederzuschreiben. In einer Petersburger Aufzeichnung vom 31. Juli 1900, im Übrigen der letzten vor dem anstehenden Worpswede-Aufenthalt, versucht er seinen Eindruck von der Landschaft Russlands in Worte zu fassen:

*Auf der Wolga, diesem ruhig rollenden Meer, Tage zu sein und Nächte, viele Tage und viele Nächte: ein breit-breiter Strom, hoher, hoher Wald an dem einen Ufer, an der anderen Seite tiefes Heidefeld, darin auch große Städte nur wie Hütten und Zelte stehen. – Man lernt alle Dimensionen um. Man erfährt: Land ist groß, Wasser ist etwas Großes, und groß vor allem ist der Himmel. Was ich bisher sah, war nur ein Bild von Land und Fluss und Welt. Hier aber ist alles selbst. – Mir ist, als hätte ich der Schöpfung zugesehen; wenige Worte für alles Sein, die Dinge in den Maßen Gottvaters...<sup>719</sup>*

Was sich ihm nun in der Ebene des Teufelsmoors bietet, ähnelt den vergangenen Impressionen: Er findet eine Landschaft vor, die ihn in ihrer Flachheit und Weite an die russische erinnert. Gerade in dem weiten Horizont, dem großen, wechselhaften Himmel, der charakteristisch in der Kunst der Worpsweder Landschaftsmaler ist, entdeckt er große Ähnlichkeiten. Seiner Mutter schreibt er noch am Tag seiner Ankunft:

*Worpswede [...] ist flaches Land mit Birkenalleen, alten Bauernhäusern, Rosenbüschen und Vogelbeerbäumen. Der Boden teilt sich zwischen roter Erikaheide, die wunderbar duftet, und dem seltsamen von Kanälen durchschnittenen Moorland. Worpswede ist berühmt durch die Klarheit und Farbigkeit seiner Luftstimmungen und durch die Pracht seiner Wolken.<sup>720</sup>*

So verhalten und sachlich Rilkes erste Beschreibungen klingen, muss auch seine anfängliche Beziehung zur Worpsweder Landschaft verstanden werden, die zunächst noch recht distanziert ist. Bisweilen graut es ihm gar vor dem dunklen, leblos scheinenden Moorland mit den hohen, wolkenbehangenen Himmeln. Auch entgeht dem sensiblen Künstler nicht, in welchen primitiven, lebensunwürdigen Bedingungen die Torfbauern ihr Dasein fristen müssen.

---

<sup>718</sup> Während Rilke und seine damalige Geliebte, die 15 Jahre ältere Intellektuelle und Literatin Lou Andreas-Salomé auf der ersten Russlandreise (April bis Juni 1899) von Lous Ehemann, dem Orientalisten Friedrich Carl Andreas, begleitet werden, unternehmen sie die zweite Reise (Mai bis August 1900) allein. Vgl. Schnack, Ingeborg (1990): Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Erster Band: 1875-1920. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 83-108.

<sup>719</sup> RTF, S. 195 f.

<sup>720</sup> Zitiert nach Pettit (2001), S. 24.

Heinrich Vogeler erinnert sich an einen Spaziergang mit Rilke zu Beginn seines Worpsweder Aufenthalts:

*An einem der ersten Abende wanderte ich mit Rilke am Fuße des Berges entlang zum Moor. Eine schwefelfarbene Abendluft stand am Himmel. Über den Bergrand schob sich eine lange dunkelviolette Wolke. Sie wirkte wie ein zum Moor hinübergreifender Arm, der in eine krallige Hand auszulaufen schien. Als wir hinter Kucks Gastwirtschaft an dem schwarzen Torfsumpf vorüberkamen, erschauerte Rilke: „Ein grausiges Land, in dem ihr da lebt.“<sup>721</sup>*

Bald schon soll sich Rilkes Blick auf die Landschaft jedoch nachhaltig ändern. Durch die Worpsweder Malerfreunde erschließt sich ihm ein vollkommen neues „Schauen“, eine neue Art, die Natur zu sehen. Er beobachtet die Künstler bei ihrer alltäglichen Arbeit, erlebt mit ihnen die ständig wechselnden Stimmungen der Landschaft und registriert die ungeteilte Aufmerksamkeit, die sie der Natur schenken. Er beginnt, sich selbst intensiver mit dem Naturerlebnis auseinanderzusetzen. So schreibt er am 6. September, nach einem Abendspaziergang mit Vogeler, in sein Tagebuch:

*Wir gingen zusammen durch Heide, abends im Wind. Und das Gehen in Worpswede ist jedesmal so: eine Weile wandert man vorwärts, in Gesprächen, welche der Wind rasch zerstört, - dann bleibt einer stehen und in einer Weile der andere. Es geschieht so viel. Unter den großen Himmeln liegen flach die dunkelnden farbigen Felder, weite Hügelwellen voll bewegter Erika, daran grenzend Stoppelfelder und eben gemähter Buchweizen, der mit seinem Stengelrot und dem Gelb seiner Blätter köstlichem Seidenstoff gleicht. Und wie das alles daliegt, nah und stark und so wirklich, daß man es nicht übersehen oder vergessen kann. Jeden Augenblick wird etwas in die tonige Luft gehalten, ein Baum, ein Haus, eine Mühle, die sich ganz langsam dreht, ein Mann mit schwarzen Schultern, eine große Kuh oder eine hartkantige, zackige Ziege, die in den Himmel geht. Da gibt es nur Gespräche, an denen die Landschaft teilnimmt, von allen Seiten und mit hundert Stimmen.<sup>722</sup>*

Obwohl sich Rilke erst eine Woche in Worpswede aufhält, offenbart seine Tagebuchaufzeichnung bereits eine veränderte Sichtweise auf die Natur. Er ist abgerückt von der nüchternen Darstellung einer ihm fremden Umwelt, der er nicht angehört. Nun zeigt er sich selbst involviert in das große Naturgeschehen, einerseits überwältigt von der Kraft der Naturgewalten, was vor allem in den ersten Sätzen seines Eintrags deutlich wird, andererseits als genauer Beobachter der sich ihm bietenden optischen Reize. Hier spielen Farbigkeit und Kontur eine herausragende Rolle, Vergleiche werden herangezogen, um sich dem Gesehenen begrifflich zu nähern. Und doch sind es vor allem die „starken Farben“<sup>723</sup>, die ihn in den ersten Wochen seines Aufenthalts beschäftigen. Die für Worpswede berühmte „Klarheit und Farbigkeit der Luftstimmungen“ erlebt er nun selbst, er nimmt unmittelbar an diesem Zauber teil.

---

<sup>721</sup> HVE, S. 91.

<sup>722</sup> RTF, S. 203 f.

<sup>723</sup> Vgl. Tagebucheintrag vom 9. September 1900. In: Ebd., S. 210.

Im Lilienatelier berichtet er „der blonden Malerin“ von den besonderen Stimmungen und Farben, die er in Worpsswede registriert hat:

*Zuerst sprach ich von den Stimmungen in Worpsswede, wie schwer sie sind, wie voll Traurigkeit; ich sagte, daß besonders eines mich so unheimlich berührte: die starken Farben, die ohne Sonne, wenn nirgends mehr strahlendes Licht ist, ausdauern. Das war an den Tagen mit grauem Himmel, der leise regnete: Aber deshalb war nichts verblichen oder ungewiss geworden, im Gegenteil. Nur noch lauter wurden alle Farben; das Violett der großen Heideflächen bekam samtene Nuancen von warmer Tönung, und irgendeine Ziege, die über die Heide ging, war weiß wie aus Elfenbein. Ganz unabhängig von dem fahlen Himmel spielte sich die Erde in ihren bunten lebendigen Farben ab, und sogar ihre Fernen verschwanden nicht in Nebeln. Dunkelbraun stand das Dach der großen Mühle vor den Wolken, und ihre starken Arme zeichneten ein deutliches Kreuz. Und was nicht im Fernen hätte wirken können, schien sich näher heranzuschieben: eine Hütte, rot mit grünem Rahmenwerk, mit ihrem moosigen Strohdach, eine große Kastanie, auf der die lichten Fruchtschalen im hängenden Blattwerk deutlich erkennbar waren, ein dunkelnder Busch an der schattigen Eingangstür und eine einzige rote Georgine in ihm, brennend vor Reife.<sup>724</sup>*

Rilkes Wahrnehmung der Natur scheint im Laufe seines Aufenthalts zusehends differenzierter und ganzheitlicher zu werden. Seine Beschreibungen erfassen nun, neben den optischen, auch akustische und haptische Sinneseindrücke. Es ist von einem „grauen Himmel, der leise regnete“ die Rede, während die Farben „nur noch lauter wurden“. Das „Violett der großen Heideflächen“ wird in seinen Darstellungen dadurch greifbar, dass es „samtene Nuancen von warmer Tönung“ bekommt. Jeder (Natur-)Gegenstand, jeder Mensch und jedes Tier wird entweder mit Attributen versehen oder durch Vergleiche gekennzeichnet. Auf diese Weise entsteht ein synästhetisches Stimmungsbild des geschilderten Tages bzw. der geschilderten Situation. Es wird in diesem Abschnitt deutlich, dass er diese Worte nicht nur dem Tagebuch anvertraut, sondern auch Paula Becker von seinen Sinneseindrücken erzählt. Da der Dichter in der Lage ist, kurze Gespräche – wie etwa die im Tagebuch zitierten Wortwechsel mit Hauptmann, Mordersohn oder Vogeler – nahezu wortgetreu niederzuschreiben, ist davon auszugehen, dass auch die oben aufgeführte Textpassage im Groben jenen Worten entspricht, die Rilke in seinem Gespräch mit Paula wählt. Diese Feststellung ist darum von Belang, weil der Adressat seiner Schilderungen nicht ganz unwichtig ist: Es handelt sich um eine bildende Künstlerin, eine Malerin, der er seine Eindrücke und Beobachtungen auf möglichst anschauliche und differenzierte Weise darlegen möchte. Der Umgang mit den Malerfreunden hat ihn nicht nur gelehrt, sich intensiver auf die Natur einzulassen, die detaillierte Verbalisierung seiner Gedanken verrät zudem, dass der Dichter dabei ist, sich dem in der Natur Erfahrenen begrifflich zu nähern, Worte zu finden für den Reichtum ästhetischen Erlebens.

---

<sup>724</sup> Ebd.



Schon bald erkennt Rilke, dass Worpsswede eine größere Herausforderung an ihn stellt, als er anfangs ahnte. Es ist nicht mehr das norddeutsche „Zwischenland“, die für die Niederschrift seiner Russlandstudien auserwählte Arbeitsstätte. Immer mehr eröffnet sich ihm die eigentümliche Schönheit und Vielfalt der Worpssweder Landschaft. Am 11. September konstatiert er schließlich: „Es gibt so viele Tage hier, keiner gleicht dem anderen.“<sup>725</sup> So beginnt er auch seine eigene Haltung gegenüber der Natur zu reflektieren. In seinem Tagebuch hält er die aufkommenden Gedanken fest:

*Es liegt etwas wie Selbstlosigkeit in dieser Art von Teilnahme an der Natur. Ich beginne allmählich dieses Leben zu verstehen, das durch große Augen eingeht in ewig wartende Seelen. Diese tägliche Aufmerksamkeit, Wachheit und Bereitwilligkeit der nach außen gewendeten Sinne, dieses tausendfach Sehen und immer von sich Fortsehen. Dieses Nicht-uns-Begleiten der wechselnden Landschaft mit den Blicken, dieses nur Augesein, ohne sich Rechenschaft zu geben, über wem.<sup>726</sup>*

Die „tägliche Aufmerksamkeit, Wachheit und Bereitwilligkeit der nach außen gewendeten Sinne“ ist charakteristisch für Rilkes veränderte Wahrnehmung der natürlichen Umwelt. Selbstvergessen, ja selbstlos, öffnet er alle Sinne, um an der Natur teilzunehmen, vor allem die Augen sind es, durch die er sehend jene Wahrheiten empfängt, die sich ihm bieten. Bezeichnend ist jedoch die neue Rolle der Landschaft in dieser Konstellation. Schrieb er fünf Tage zuvor noch, es gebe „nur Gespräche, an denen die Landschaft“ teilnehme, ist hier nun eine deutliche Trennlinie zwischen Individuum und Natur auszumachen: Das „Nicht-uns-Begleiten der wechselnden Landschaft“ deutet darauf hin, dass der Blickwinkel des Dichters sich zugunsten des „nur Augesein(s)“ verändert hat. Er fühlt sich nicht mehr involviert in das große Naturgeschehen, er wird zum stillen Betrachter einer Landschaft, die von seiner Existenz nichts weiß. Diese Feststellung verleitet ihn dazu, das „tausendfach Sehen und immer von sich Fortsehen“ immer weiter zu kultivieren. Es ist eine neue Form des Schauens, die ohne „Rechenschaft“, ohne Vorbehalte und Vorwissen auskommt und die Anschauungsobjekte allein in ihrem optisch wahrnehmbaren Sinn erfasst. Inwiefern diese „Teilnahme an der Natur“ auf Erkenntnisprozesse einzuwirken vermag, deuten die weiteren Ausführungen an:

*Wie groß hier die Augen werden! Sie wollen immer den ganzen Himmel haben. Ein Land für Lehrjahre. Wie Kenntnisse und Weisheiten nimmt man die Schönheit auf. Man wendet sie kaum noch an...die Zeit ist noch nicht da. Man lernt. Man lernt immer und von jedem Augenblick. Auch ich lerne. –<sup>727</sup>*

---

<sup>725</sup> Ebd., S. 223.

<sup>726</sup> Ebd., S. 223 f.

<sup>727</sup> Ebd., S. 224.

Rilke wird in dieser Umgebung zum Lernenden. Er scheint das facettenreiche Vokabular der Natur zu absorbieren, um es für einen späteren Gebrauch abzuspeichern, da er sich momentan noch nicht in der Lage sieht, sich mittels dieser Sprache ausdrücken zu können – „die Zeit ist noch nicht da“. Schreibt der Dichter von einem „Land für Lehrjahre“, meint er damit jedoch nicht nur die unmittelbare Natur, sondern vor allem die Menschen, insbesondere den neuen Freundeskreis von schaffenden Künstlern. Ihnen verdankt er die neue Sichtweise, in sie setzt er große Hoffnungen:

*Wie schauen wir gegen diese Menschen! Wie müssen diese Menschen reisen! Und wenn sie einmal zu sich kommen hinter dieser seligen Lehrzeit, was müssen sie für eine Sprache haben, was für Bilder für alles Erleben! Wie Landschaften müssen sie sich dann aussprechen, wie mit Wolken, Winden und Untergängen...*<sup>728</sup>

Es ist evident, dass der Dichter nicht nur sich selbst als Lernenden betrachtet, sondern auch die Künstlerfreunde in einem Zustand des Werdens sieht. Wie er sind auch die Worpsweder Maler dabei, nach geeigneten Modi für die künstlerische Umsetzung ihrer ästhetischen Erfahrungen zu suchen. Wie Rilkes Tagebuchaufzeichnungen vom 12. September verraten, kommt der Dichter jedoch schon bald in den Genuss, die in der Natur erlebte Schönheit in Worte fassen zu können. Nach einem Besuch im alten Park der Ziegelei wird der Dichter Zeuge eines Mondaufganges, der ihn in solchem Maße überwältigt, dass er „dankbar“ zu rezitieren beginnt:

*Ich segne dich mit meinen Überflüssen,  
die sich in meinen Liedern nicht verbrauchen.  
Ich werde leise in dein Schlafen tauchen  
und dir von innen deine Lider küssen...*

*Und ich sagte viele Verse, die heute vergessen sind. Ich hatte Klang für alles und eine Dankbarkeit, die ich hinaus ins Ungewisse warf, kaum wagend, mich mit ihr an einen Gott zu wenden.*<sup>729</sup>

Die unendliche Dankbarkeit, die Rilke mit diesen Versen ausdrücken will, ist womöglich als Dankbarkeit für die Schönheit der Natur zu verstehen und für seine Fähigkeit, diese ästhetisch wahrnehmen und erfahren zu können. Unverhofft scheinen alle Worte aus ihm herauszuströmen, plötzlich hat er „Klang für alles“. Ob er mit diesen Zeilen jedoch die personifizierte Nacht, die Natur oder gar eine göttliche Existenz anspricht, bleibt weitgehend verschlossen. Wichtiger scheint die Feststellung, dass der Dichter erstmals einen Weg gefunden hat, seine Erfahrungen in der Natur künstlerisch formulieren zu können.

---

<sup>728</sup> Ebd. Hervorhebung im Original kursiv.

<sup>729</sup> Ebd., S. 226.

Als Rilke beinahe vier Wochen in Worpswede weilt, stellt er fest, dass er seine anfängliche Haltung Worpswede gegenüber gründlich revidieren muss. Nach einem der sonntäglichen Kulturabende gesteht er Paula Becker:

*Ich habe alles hier weit unterschätzt (ich meine alles, Menschen und Himmel und Land), als ich meinte, hier dem Vergangenen gehören zu können. Ich habe hier keine Erinnerungen. Meine Augen lassen sich nicht verschließen. Sie gehen groß aller Bewegung nach und wohnen in jeder Ruhe.*<sup>730</sup>

Der Dichter spürt: Die mannigfaltigen Sinneseindrücke der letzten Zeit gewähren keinen Raum für Retrospektiven. Worpswede hat seinen eigenen, charakteristischen Reiz, den es zu erfahren gilt. Zudem bieten ihm Worpswede und das Teufelsmoor – im Gegensatz zu Russland – einen Wert, der seiner künstlerischen Weiterentwicklung besonders zuträglich ist:

*Ich habe ein großes Vertrauen zu dieser Landschaft und will gerne von ihr Weg und Wahl empfangen für viele Tage. Hier kann ich wieder mitgehen, werden, ein sich Verwandelnder sein. Auf der großen Reise war das eine große Bangigkeit, daß man das Feste, das Stehende, Unbewegliche sein mußte dem vielen Fliehenden, dem immer Unerwarteten gegenüber...*<sup>731</sup>

Es ist bezeichnend, dass ein Mensch wie Rilke, zeitlebens heimatlos und auf Pilgerschaft, die Qualität von Ruhe und Beständigkeit für sich entdeckt. Er empfindet es als Bereicherung, nun derjenige sein zu dürfen, der sich verändert. Er hat „Vertrauen zu dieser Landschaft“, weil er glaubt, dass sie ihm „für viele Tage“ die Richtung weisen wird, sowohl in persönlichen Belangen als auch im künstlerischen Tun. Zwischen den Zeilen liest man: Rilke hat sich innerlich dazu entschlossen, für längere Zeit in Worpswede zu bleiben. Explizit wird dieses Vorhaben in seinem Tagebucheintrag vom 27. September, unmittelbar nach dem Hamburgausflug des Worpsweder Kreises:

*Dienstag abends kamen wir mit der Post wieder in Worpswede an. Schöne, stille Sternennacht, festlich und gut zur Heimkehr. Da entschloß ich mich, in Worpswede zu bleiben. Jetzt schon fühle ich, wie mit jedem Tag die Einsamkeit wächst, wie dieses Land, verlassen von Farben und Schatten, immer größer wird, immer breiter und immer mehr Hintergrund für bewegte Bäume im Sturm. Ich will in diesem Sturm bleiben und alle Schauer fühlen dieses großen Ergriffenseins. Ich will Herbst haben. Ich will mich mit Winter bedecken und will mit keiner Farbe mich verraten. Ich will einschneien um eines kommenden Frühlings willen, damit, was in mir keimt, nicht zu früh aus den Furchen steige.*<sup>732</sup>

---

<sup>730</sup> Ebd., S. 240.

<sup>731</sup> Ebd.

<sup>732</sup> Ebd., S. 271 f.

#### 4.2.1.2. Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“

Rilkes Entscheidung, für längere Zeit in Worpswede zu bleiben, bedeutet eine Wende in seinem Leben. Als Student, Junggeselle und Großstadtliterat kommt er Ende August des Jahres 1900 nach Worpswede. Er hat zwar bereits einiges veröffentlicht, jedoch mit seiner dichterischen Tätigkeit noch wenig verdient; auf solche Verdienste ist er nicht angewiesen, da ihn sein Onkel Jaroslaw durch ein monatliches Stipendium von 200 Gulden finanziell unterstützt. Zwei Jahre später, im August 1902, verlässt er Worpswede als Ehemann und Vater, mit einem neuen Selbstbewusstsein und Verantwortungsgefühl. Um den Lebensunterhalt für seine kleine Familie zu bestreiten, ist die schriftstellerische Arbeit nun zur Notwendigkeit geworden.<sup>733</sup> Die ursprüngliche Entschlossenheit zu einer Künstlerexistenz in Einsamkeit und Armut ist nun einem Buhlen um lukrative Aufträge gewichen. Einstige Träume und Werte müssen hinter dem familiären Wohl zurückstecken.

Die Weichen für einige dieser einschneidenden Veränderungen werden bereits während seines ersten längeren Worpsweder Aufenthalts im Spätsommer des Jahres 1900 gestellt. Seine *Tagebücher aus der Frühzeit*, insbesondere das *Schmargendorfer* und *Worpsweder Tagebuch*, enthalten ausführliche Schilderungen dieser Zeit und geben intime Einblicke in die Reflexionen und Wandlungsprozesse des jungen Rilke. Besonders aber legen diese Aufzeichnungen nahe, dass das (künstlerische) Selbstverständnis des Dichters um 1900 maßgeblich durch den Kontakt mit Paula Becker und Clara Westhoff beeinflusst wird. Er fühlt sich den beiden Künstlerinnen verbunden, da er sie als Vertreterinnen einer Lebensphase ansieht, der er sich selbst zuordnet: Es ist der Lebensabschnitt zwischen der Kindheit und dem Erwachsensein, jener Augenblick, in dem der heranwachsende Mensch vom Verlust der Kindheit getroffen wird und dadurch eine tiefgreifende Veränderung erfährt. Diesem gewissermaßen vollendeten, zugleich aber auch vom Untergang bedrohten Augenblick wendet er seine besondere Anteilnahme zu; ihn meint er, wenn er vom „Jüngling“ oder von den „Mädchen“ spricht. Sich selbst versteht er als „Jüngling“, wobei er die zurückliegende Liebesbeziehung mit Lou Andreas-Salomé verdrängt, die ihn, erotisch gesehen, längst zum Mann gemacht hatte.<sup>734</sup>

---

<sup>733</sup> Im Januar 1902 hatte die Familie des mittlerweile verstorbenen Onkels die weitere Zahlung des Stipendiums eingestellt, da man mit der Heirat und Familiengründung das Studium des Dichters als beendet sah. Vgl. Schnack, Ingeborg (1990): Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Bd. 1. 1875-1920. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 132 f.

<sup>734</sup> Lou Andreas-Salomé schreibt in ihrem Lebensrückblick über die Zeit vor Rilkes Worpswede-Besuch: „War ich jahrelang Deine Frau, so deshalb, weil Du mir das erstmalig Wirkliche gewesen bist, Leib und Mensch ununterscheidbar eins, unzweifelbarer Tatbestand des Lebens selbst. [...] So waren wir denn Geschwister – doch wie aus Vorzeiten, bevor Inzest zum Sakrileg geworden.“ Siehe: Andreas-Salomé, Lou (1979): Lebens-

Er wehrt sich dagegen, ein Mann der üblichen Art zu werden, wie ein Gedicht vom 10. September preisgibt, das er unmittelbar nach einem der kulturellen Sonntagstreffen des Worpsweder Kreises schreibt. Was ihm missfällt, sind nicht nur die Trinksitten der Männergesellschaft, wie an jenem Sonntag, „als man um Mitternacht Wein in Vogelers Keller entdeckt“ hatte<sup>735</sup>, sein Festhalten am „Jüngling-Sein“ hat auch weitere Gründe:

*Dies schien mir lang wie eine Art von Tod  
Das Nicht-mehr-Jüngling-Sein von Angesicht;  
auf sanfte schmale Wangen preßt sich dicht  
die Männermaske, bartig, hart und rot.*

*Wie tragen sie das Nicht-mehr-Jüngling-Sein?  
Auf einmal ist man einer in der Schar  
und nicht mehr jung und nicht mehr wunderbar  
und doch allein.*

*Man steht bei Bäumen nicht mehr brüderlich,  
am Fenster lehnend, scheint man nicht mehr schlank,  
mit irgendwelchen Rechten drängen sich  
die Männer um die stille Gartenbank,  
auf welcher sie den Jüngling gern vergaßen.*

*Sie messen ihn mit ihren Alltagsmaßen,  
ihn, der für sie ein seltsam Fremder war;*

*[...]  
Und er hat hundert Bilder und Gebete,  
die plötzlich welk und ohne Wirkung sind.  
Er soll im Wind nicht mehr sich neigen  
und keinem zeigen,  
daß alle Geigen  
ihm Schwestern sind.*

*[...]  
Nicht mehr allein  
soll ihn der Abend finden,  
sondern bei Gleichgesinnten.*

*[...]  
Und wie sie's auch trotzig treiben,  
er wird unter ihnen bleiben:  
ein Jüngling, zu Männern geführt.<sup>736</sup>*

Das „Nicht-mehr-Jüngling-Sein“ ist für Rilke mit einer partiellen Aufgabe der eigenen Individualität verbunden: Man ist „nicht mehr jung“, „nicht mehr wunderbar“, sondern nur noch einer von vielen, ein „Gleichgesinnte(r)“, verdeckt von einer „Männermaske“. Das, was ihn tatsächlich ausmacht, nämlich „Bilder“ und „Gebete“, ist in Gesellschaft der Männer „plötz-

---

rückblick. Aus dem Nachlass. hrsg. v. Ernst Pfeiffer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 138.

<sup>735</sup> Vgl. RTF, S. 215.

<sup>736</sup> Aus dem Tagebucheintrag vom 10. September 1900. In: Ebd. S. 219 f.

lich welk und ohne Wirkung“, und dies, obwohl ihm die „Geigen“ doch „Schwestern sind“. Das Verwandte, das er dem Lyrischen („Geigen“) und der Natur („Bäume“) gegenüber fühlt, verliert sich, seiner Auffassung nach, im Mannsein. So steht man „bei Bäumen“ auch nicht mehr „brüderlich“, da man den unmittelbaren Kontakt zur Natur verloren hat, eine Verbindung, die für die Kindheit selbstverständlich war. Jener Verlust des Zusammenhangs mit der Natur, jener verloren geglaubte Lebenszustand kann jedoch, so Rilke, mit Hilfe der Kunst wiederhergestellt werden. Nach seiner Auffassung wird der Mensch nicht zum Künstler, indem er die Kindheit überwindet, sondern indem er sie aufrechterhält.<sup>737</sup> So lautet die logische Konsequenz:

*Nein, laßt mich leise bleiben,  
was ich vielleicht noch bin,  
meine einsamen Tage treiben  
mich anders ins Mannsein hin.  
Noch bin ich im ersten Barte,  
an meiner Arme Schaft  
zittert meine zarte,  
kaum erblühte Kraft.*

*Ich weiß nicht, was ich werde,  
was ich zu sein versprach,  
ich ahme nur der Erde  
ernste Gebärden nach.  
Ich habe Sturm und Stille,  
Klarheit und Dämmerung;  
im Wachsen ist mein Wille  
und jung...<sup>738</sup>*

Es ist bezeichnend, dass Rilke mit der Metaphorik des Gedichtes auf die Gleichsetzung des Ich mit einem Naturding, etwa einem Baum, hinweist. Er stellt damit nicht nur den Zusammenhang mit der Natur wieder her, er offenbart auch seine Ablehnung gegenüber der Endgültigkeit des Erwachsen-Seins: „im Wachsen ist mein Wille / und jung“. Die eigene Person im Kontext mit der wachsenden Natur zu sehen bedeutet hier also, sich selbst als Werdenden zu begreifen, offen zu sein für Veränderungen und Wandel. Der Entschluss zu einem alternativen Weg „ins Mannsein“ darf dabei als Entschluss zum Künstlertum verstanden werden: Die „zarte, kaum erblühte Kraft“ wird dazu genutzt, „der Erde ernste Gebärden“ nachzuahmen. In Rilkes Fall ist damit der Versuch verbunden, die in der Natur erlebten Erfahrungen lyrisch auszudrücken, sich dem begrifflich zu nähern, was er als erhaben, als schön und überwältigend empfunden hat.

---

<sup>737</sup> Vgl. Pagni (1984), S. 157.

<sup>738</sup> RTF, S. 221.

Rilkes Auseinandersetzung mit der Kindheit als der „verlorenen, idealen Zeit“<sup>739</sup> schlägt sich aber nicht nur in seinen Tagebucheintragungen und Gedichten der Worpsweder Zeit nieder. Schon bald stellt er fest, dass er in Paula Becker eine Person gefunden hat, mit der er auch über jene Gedanken sprechen kann, die ihn „seit einiger Zeit“ bewegen. So vertraut er ihr am 15. September im Lilienatelier Folgendes an:

*Und ich weiß nur eines, was, von allem Äußerlichen abgesehen, bestätigen kann, daß man das Richtige will und das eigene Leben lebt. Wenn man sich plötzlich bei jeder Schönheit, über alle Zwischenzeiten und Zwiespälte hinweg, als frommer Fortsetzer der eigenen Kindheit fühlt und merkt, daß das Leben von heute mit seinem Beginn genau an den Rand passen würde, mit welchem die Kindheit irgendwo an Verwirrung und Zufall, an die Invasion des Großen grenzt...Man kann von keiner Seite sonst belobt und bestätigt werden...Ich fühle es seit einiger Zeit, wie ich, über alles Fremde hinweg, dort anschließe, wo ich schon war, ehe ich mich wieder verlieren mußte in dem Vielzufremden.<sup>740</sup>*

Die Bedeutung der Kindheit liegt für Rilke darin, dass diese Lebensphase der Reinheit, Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit die Basis für das weitere Leben stellt. Solange das spätere Leben im Einklang mit den Gefühlen, Erfahrungen und Werten der Kindheit bleibt, kann man sicher sein, dass man „das Richtige will und das eigene Leben lebt“. Dass der Dichter mit Paula „in diesem Bekenntnis [...] einig“ ist, bestätigt ihn in seiner Zuwendung zu der jungen Malerin:

*Zu solchen Stunden gehen wir also hin  
und gehen jahrelang zu solchen Stunden;  
auf einmal ist ein Horchender gefunden –  
und alle Worte haben Sinn. [...] <sup>741</sup>*

Überhaupt ist Rilke den beiden Künstlerinnen besonders zugetan. Die „Mädchen in Weiß“<sup>742</sup>, die „man sie schauen muss wie wachsende Blumen“,<sup>743</sup> ziehen ihn immer mehr in den Bann, häufig tauchen sie in seinen Tagebuchaufzeichnungen auf. Er beobachtet sie auf den Festen und bewundert ihre geheimnisvolle weibliche Schönheit, wobei er in ihnen nicht nur das unschuldige Mädchensein und gleichzeitig das „dunkle, sehnsüchtige“<sup>744</sup> wahrnimmt, sondern auch die höchsten künstlerischen Ideale in ihnen verkörpert findet.<sup>745</sup> Als „halb Wissende, d.h. Maler, halb Unbewusste, d.h. Mädchen“, sieht er in ihnen Künstlertum und Kindheit vollkommen vereint, er begreift sie als Verkörperung von Unschuld und reflektierendem Ver-

---

<sup>739</sup> Vgl. Pagni (1984), S. 158.

<sup>740</sup> Tagebucheintrag vom 15. September 1900. In: RTF, S. 231.

<sup>741</sup> Ebd.

<sup>742</sup> Ebd., S. 216.

<sup>743</sup> Vgl. ebd., S. 218.

<sup>744</sup> Ebd.

<sup>745</sup> Vgl. Pettit, Richard (2001), S. 29.

ständnis<sup>746</sup>. Ihre Faszination besteht für Rilke also darin, dass sie permanent in ihrem Dasein als Mädchen und dem als Künstler zu schwanken scheinen, ohne den Umweg über eine andersartig erwachsene Existenzform nehmen zu müssen. Gleichwohl weiß er, dass diese Schwellensituation zwischen Kindheit und Erwachsensein erhalten werden muss, da ein Leben als Erwachsene sie der Kindheit, und damit der Unvoreingenommenheit und Natürlichkeit, vollends entfremden würde.<sup>747</sup> So versucht er der verlockenden Weiblichkeit in Distanz gegenüberzutreten, obgleich er der mädchenhaften Schönheit nicht abgeneigt zu sein scheint, wie es seine lyrische Auseinandersetzung mit Paula und Clara offenbart:

*Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen  
das zu sagen, was ihr einsam seid;  
und sie lernen leben an euch Fernen,  
wie die Abende an großen Sternen  
sich gewöhnen an die Ewigkeit.*

*Keine darf sich je dem Dichter schenken,  
wenn sein Auge auch um Frauen bat;  
denn er kann euch nur als Mädchen denken:  
das Gefühl in euren Handgelenken  
würde brechen von Brokat.<sup>748</sup>*

In seinen Aufzeichnungen erscheinen die beiden Freundinnen sehr bald in festen Rollen. Während er an Clara besonders ihre dunkle Schönheit hervorhebt und in gleichem Zuge ihr Temperament, ihre Kraft und Lebendigkeit beschreibt<sup>749</sup>, schätzt er an Paula die stillen Gespräche, das Zuhören, vertrauensvolle Gegenrede und das gemeinsame Schweigen.<sup>750</sup> Oft besucht er die Malerin in ihrem Lilienatelier, wo neben Buchbesprechungen auch existentielle Fragestellungen zu Kindheit, Leben und Sterben zur Sprache kommen, wobei Paula den Dichter intuitiv zu verstehen scheint, ja, sogar fast uneingeschränkt seine Ansichten teilt.

---

<sup>746</sup> Vgl. Webb, Karl Eugene (1978): Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, Influences, Adaptations. Chapel Hill, N.C: The University of North Carolina Press. S. 77.

<sup>747</sup> Vgl. Daugelat (2005), S. 55.

<sup>748</sup> RTF, S. 217. Rilkes sonderbare Begründung gewährt Einblick in seine eigenwillige Vorstellungswelt: Da der Brokat zur Kleidung der verheirateten Frau, die das Mädchen-Sein hinter sich gelassen hat, gehört, glaubt Rilke, an Paula und Clara würde etwas zerbrechen, wenn sie diesen kostbaren Stoff tragen sollten. Dazu siehe auch: Naumann, Helmut (1997): Rilke und Worpswede. Rheinfelden: Schäuble. S. 107.

<sup>749</sup> Am Abend nach der zweiten sonntäglichen Zusammenkunft des Worpsweder Kreises schreibt er in sein Tagebuch: „Sie trug ein Kleid aus weißem Batist ohne Mieder im Empirestil. Mit kurzer, leicht unterbundener Brust und langen, glatten Falten. Um das schöne dunkle Gesicht wehten die schwarzen, leichten, hängenden Locken, die sie, im Sinn ihres Kostüms, lose lässt zu beiden Wangen. – Das ganze Haus schmeichelte ihr, alles wurde stilvoller, schien sich ihr anzupassen, und als sie oben bei der Musik in meinem riesigen Lederstuhl lehnte, war sie die Herrin unter uns. Ich sah sie an diesem Abend wiederholt schön.“ Vgl. RTF, S. 214.

<sup>750</sup> Gleichwohl scheint auch Paulas Äußeres einen Eindruck bei Rilke hinterlassen zu haben, was Aufzeichnungen vom 16. September 1900, wie „Ihr Haar war von florentinischem Golde“ oder „Ich sah sie nie so zart und schlank in ihrer weißen Mädchenhaftigkeit“ verraten. Vgl. RTF, S. 237.



So wird Paula zu einer wichtigen Vertrauensperson, mit der er sich ebenbürtig austauschen kann. Bereits sein erster Besuch im Lilienatelier der Malerin wirkt überwältigend auf Rilke. Er stellt fest, dass er in Paula nicht nur eine verständnisvolle ZuhörerIn gefunden hat, der er von seinen Wahrnehmungen und Erfahrungen in der unmittelbaren Natur berichten kann, er erkennt in ihr auch eine verwandte Seele, da sie sich ebenso beeindruckt von den schweren „Stimmungen“ und „starken Farben“ der Worpsweder Landschaft zeigt wie er selbst. Unvermittelt fügt sich sein Bild der Malerin in die großen natürlichen Zusammenhänge ein:

*Die roten Rosen waren nie so rot  
als an dem Abend, der umregnet war.  
Ich dachte lange an dein sanftes Haar...  
Die roten Rosen waren nie so rot.*

*Es dunkelten die Büsche nie so grün  
als an dem Abend in der Regenzeit.  
Ich dachte lange an dein weiches Kleid...  
Es dunkelten die Büsche nie so grün.*

*Die Birkenstämme standen nie so weiß  
als an dem Abend, der mit Regen sank;  
und deine Hände sah ich schön und schlank...  
Die Birkenstämme standen nie so weiß.*

*Die Wasser spiegelten ein schwarzes Land  
an jenem Abend, den ich regnen fand;  
so hab ich mich in deinem Aug erkannt...  
Die Wasser spiegelten ein schwarzes Land.<sup>751</sup>*

Sicherlich steht die ästhetische Wahrnehmung der Natur und ihrer bemerkenswerten Farb-  
keit, die ihn in jenen ersten Tagen seines Worpsweder Aufenthalts besonders bewegt, im  
Vordergrund des Gedichtes. Dennoch offenbart der jeweils dritte Vers jeder Strophe die ei-  
gentliche Protagonistin seiner Gedanken: Paula fasziniert ihn, jedoch nicht nur aufgrund ihres  
ansprechenden Äußeren. Es ist die Tatsache, dass er sich selbst in ihr wiedererkennt, sich mit  
ihr in vielerlei Hinsicht verbunden fühlt. So stellen die beiden im Laufe des Gesprächs fest,  
dass sie gerade das Dunkle und Ernste, das Worpswede ausmacht, schätzen, was vor allem in  
der letzten Strophe des Gedichtes anklingt: „Die Wasser spiegelten ein schwarzes Land / [...] /  
so hab ich mich in deinem Aug erkannt...“. Bezeichnenderweise verbleibt Rilkes Zuneigung  
Paula gegenüber jedoch auf dieser Ebene. Als Gesprächspartnerin und Vertraute vermag sie  
ihm elementaren Rückhalt und Inspiration zu verleihen, in künstlerischer Hinsicht bleibt sie  
ihm nahezu fremd.

---

<sup>751</sup> Ebd., S. 210 f.

Anders gestaltet sich die persönliche Beziehung zu Clara Westhoff, die gleichzeitig mit seiner Beziehung zu ihrem künstlerischen Werk wächst.<sup>752</sup> Schon mit seinem ersten Eindruck von Clara und „ihrer ganzen dunklen Lebhaftigkeit, die Kraft ist und Unmut über den Mangel an Anlass zur Kraft“<sup>753</sup> hat Rilke bereits den Zwiespalt erkannt, unter dem sie als Künstlerin leidet. Auch Paula Becker, die schon früh wusste, dass sie Clara zur Freundin haben wollte<sup>754</sup>, achtet und verehrt die künstlerische Begabung der Bildhauerin. Im Gespräch mit Rilke sagt sie, es sei oft „rührend“ bei Clara Westhoff, „in der so viel monumentaler und großliniger Stil“ liege, zu sehen, wie sie sich zusammenfasse, sich zurückziehe „aus ihren Maßen“ und „mit all ihrer Liebe“ über ein Ding komme, „an dessen Kleinsein“ sie sich erst gewöhnen müsse.<sup>755</sup> Rilke, gerührt über Paulas „demütige“ und freundschaftliche Worte, drückt seine Teilnahme in Form von Versen aus:

*Andere müssen auf langen Wegen  
Zu den dunklen Dichtern gehen,  
fragen immer irgendwen,  
ob er nicht einen hat singen sehn  
oder Hände auf Saiten legen.  
Nur die Mädchen fragen nicht,  
welche Brücke zu Bildern führe.  
Lächeln nur lichter  
als Perlenschnüre,  
die man an Schalen von Silber hält.  
Aus ihrem Leben geht jede Türe  
in einen Dichter -  
und in die Welt.<sup>756</sup>*

---

<sup>752</sup> Am 21. September berichtet er von einem „auf der Erde sitzenden Knaben“, den er in Claras Atelier zu Gesicht bekommt, am 3. Oktober schildert er einen gemeinsamen Besuch der Freunde im Atelier der Bildhauerin: „Neu war eine kleine Plastik: zwei Kinder, eines stehend, eines knieend, mit den Händen sich stützend.“ Bewundernd stellt der Dichter die Fortschritte an dem „kleinen Akt des sitzenden Knaben“ fest, „welcher, besonders von vorn gesehen, eine überaus köstliche Arbeit darstellt. [...] Dieser Aufbau zum Kopf hat etwas unglaublich Monumentales. Es ist direkt im Geiste des Steins gedacht, diese Anordnung der Glieder, die fast etwas von einer Formation im Schiefer hat und zugleich architektonisch so stetig als Piedestal des Kopfes wirksam ist.“ Vgl. ebd., S. 290 f.

<sup>753</sup> Ebd., S. 202. Einen bildhaften Eindruck von der besonderen Körperlichkeit Clara Westhoffs gibt eine Textpassage aus Heinrich Vogelers *Erinnerungen*: „Ich kannte die Clara als Schulmädchen aus der Tanzstunde meiner Schwester. Da war sie ein kräftiges, etwas unbeholfenes Geschöpf. Man hatte Angst, dass sie mit ihren Bewegungen überall etwas umschmeißen müsste. Ich hatte sie lange nicht gesehen. Jetzt sah ich ihr Gesicht zum ersten Mal, ein paar widerspenstige Locken drängten sich an den Schläfen vor unter dem Kranzgewinde von wildem Hopfen. Sie trug ein weißes Kleid. Die großzügigen Bewegungen hätten die einer Diana sein können. Ich dachte, der müsste man einen Wurfspieß in die Hand geben. Ihre lockeren, kraftgebundenen Bewegungen würden sich dann bis in die Versen des elastischen Körpers straffen, der alles in die Wucht des Speeres triebe.“ Siehe HVE, S. 78.

<sup>754</sup> In einem undatierten Tagebucheintrag aus dem Dezember 1898 schreibt Paula: „Da ging mir heute ein Licht auf bei Fräulein Westhoff. Die hat jetzt eine alte Frau modelliert, innig, intim. Ich bewundere das Mädlein, wie sie neben ihrer Büste stand und sie antönte. Die möchte ich zur Freundin haben.“ PBT, S. 175.

<sup>755</sup> Vgl. RTF, S. 275 f.

<sup>756</sup> Ebd.

Es wird offensichtlich, dass die Künstlerinnen mühelosen Zugang zur Seele des „dunklen Dichter(s)“ haben, während andere „auf langen Wegen“ zu ihm gehen müssen. Ihre Doppelsexistenz als Mädchen und Künstlerinnen ist dabei sicherlich der Schlüssel zu jener „Türe in einen Dichter“, doch auch ihre Schönheit und Herzlichkeit („Lächeln nur lichter / als Perlen-schnüre“) öffnet ihnen Türen, die für „Andere“ verschlossen bleiben.

Ein weiterer Grund für die große Bedeutung, die Rilke ihnen beimisst, ist der Erkenntniszuwachs, den er in ihrer Gegenwart erfährt. Er versteht sich den beiden Mädchen gegenüber als Lernender; er träumt nicht nur von ihnen, sondern begreift an ihnen aufs Neue, was das Mädchen-Sein ist, und sieht darin einen erheblichen Gewinn für sein Sagen und Leben.<sup>757</sup> So werden die Bildhauerin und vor allem die „blonde Malerin“<sup>758</sup>, immer mehr zur Quelle seiner Inspiration. Durch ihr „Schauen“ glaubt er, die Welt neu sehen und sagen zu können:

*Wie viel lerne ich im Schauen dieser beiden Mädchen, besonders der blonden Malerin, die so braune schauende Augen hat! [...] Wie viel Geheimnisvolles ist in diesen schlanken Gestalten, wenn sie vor dem Abend stehen oder wenn sie, in samtene Sesseln lehnend, mit allen Linien lauschen. Weil sie die Empfangendsten sind, kann ich der Gebendste sein. Mein ganzes Leben ist voll der Bilder, mit denen ich zu ihnen reden kann; alles, was ich erfahren habe, wird Ausdruck für das, was tief hinter der Erfahrung liegt. Und ich kann oft mit neuen Stoffen, einfachen Stoffen diejenigen Gefühlsnuancen wecken, die bei mir ursprünglich an komplizierte Vorgänge gebunden waren.<sup>759</sup>*

Im Angesicht der beiden „Mädchen in Weiß“ fällt es dem Dichter plötzlich leicht, sich künstlerisch auszudrücken. Das, was früher kompliziert und verwoben war, ist nun einfach und klar, und doch kann es Ausdruck für das werden, „was tief hinter der Erfahrung liegt“. Was Rilke an dieser Stelle mit „Schauen“ bezeichnet, kann einerseits, allgemein gesehen, als die Haltung der beiden Künstlerinnen der Natur, der Kunst und den Menschen gegenüber verstanden werden, als eine offene Aufnahmebereitschaft für alles, was sich den Sinnen bietet: Nur „weil sie die Empfangendsten sind“ kann Rilke „der Gebendste“ sein. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass Rilke das „Schauen“ in diesem Kontext wörtlich meint und damit die visuelle Leistung der jungen Frauen anspricht. Hierbei handelt es sich um das „sachliche Schauen“, eine unvoreingenommene (oder, wie Rilke sagen würde, „kindliche“) Herangehensweise, die die Dinge ohne zweckgerichtete Inbesitznahme erfasst und sie in ihrer Komplexität gelten

---

<sup>757</sup> Vgl. Naumann (1997), S. 28.

<sup>758</sup> Rilke recurriert auf Paula von Anfang an nie mit deren Namen, sondern sucht immer neue Umschreibungen für sie, was seine Neigung zu einer gewissen Stilisierung offenbart.

<sup>759</sup> RTF, S. 238 f.

lässt.<sup>760</sup> So lernt Rilke besonders von Paula, dass einzig im selbstvergessenen Gewahren von Erscheinungen ein anderer, überpersönlicher Sinn aufgeht, nämlich das, „was hinter der Erfahrung liegt“. Dennoch ist er auch weiterhin darum bemüht, das Gleichgewicht zwischen den beiden „Mädchen“ zu erhalten:

*Langsam lege ich Wort für Wort auf die silberne, zarte Waage ihrer Seelen, und ich bemühe mich, aus jedem Wort ein Kleinod zu machen. Und sie fühlen, daß ich sie irgendwie schmücke und beschenke mit einem Schmuck voll Glanz und Güte. Und immer strebe ich mit meinen wechselnden Worten ihre Seelen leise zu wiegen, und ohne daß eine Schale fällt, spielen sie in den beiden Ufern des Gleichgewichts.*<sup>761</sup>

Das Bild der Waage gehört um 1900 zu den bevorzugten Metaphern des Dichters.<sup>762</sup> Er nutzt es nicht nur, um seine Beziehung zu den Künstlerinnen zu kennzeichnen, sondern meint damit auch das innere Gleichgewicht, das er in der Doppexistenz der Freundinnen als Mädchen und Künstlerinnen verwirklicht sieht. Auch für sich selbst, als Jüngling und Künstler, glaubt Rilke in Worpsswede dieses Gleichgewicht zu gewinnen. So verleiht er in dieser Beschreibung der Mädchen seiner eigenen Position Ausdruck:

*Halb Unbewußtes leben, halb im Eifer,  
feststellen, was man schaute, wie und wo.  
Zu Zielen gehen und wieder dann ein Streifer  
im Ungewissen werden, einsam froh. –  
Hier leben diese schönen Mädchen so:  
halb noch ergriffen, sind sie schon Ergreifer.*<sup>763</sup>

Diese Verse, am 21. September nach einem Sonntag im Barkenhoff notiert, geben Aufschluss darüber, dass einige von Rilkes Mädchengedichten dieser Zeit als chiffrierte Selbstdarstellungen verstanden werden können. Unmissverständlich wird in diesem Kurzgedicht die künstlerische Lebensform der „schönen Mädchen“ beschrieben; dennoch spiegeln diese Worte das ideale Künstlerbild des Dichters, an dessen Verwirklichung er in Worpsswede noch glaubt.<sup>764</sup> Es ist die Kombination von Ergriffen-Sein und Ergreifen, von Intention („halb im Eifer“; „Zu Zielen gehen“) und Unwillkürlichkeit („Halb Unbewusstes leben“; „wieder dann ein Streifer“; im Ungewissen werden“), in der Rilke sein eigenes Gleichgewicht findet. Diese Gewissheit

---

<sup>760</sup> Vgl. Koch, Manfred (2004): Schriften zu Kunst und Literatur. In: Engel (Hg.), S. 480-497, hier S. 492; siehe auch Daugelat (2005), S. 56 ff. Mehr zum Begriff des „sachlichen Schauens“ siehe Kapitel 4.2.1.3 und 4.2.2.

<sup>761</sup> RTF S. 238 f.

<sup>762</sup> Es findet sich später auch in seinen Briefen über Cézanne und in dem *Requiem* für Paula Modersohn-Becker.

<sup>763</sup> Ebd., S. 240.

<sup>764</sup> Dazu siehe Pagnis Ausführungen „Das Kind und das Mädchen“ In: Pagni (1984), S. 155-161, insb. S. 160 f.

verleitet ihn dazu, einen längeren Aufenthalt in Worpswede einzuplanen, er will gerne „Weg und Wahl“ von dieser Landschaft empfangen, will „werden, ein sich Verwandelnder sein.“<sup>765</sup>

Noch immer versteht sich der Dichter als Jüngling, sieht sich selbst in einem Status des Werdens, Wachsens und Noch-nicht-angekommen-Seins. Sein anfängliches Bekenntnis „im Wachsen ist mein Wille / und jung“ bestimmt die gesamte Dauer seines ersten Worpsweder Aufenthalts.

Doch Anfang Oktober 1900 reist er plötzlich nach Berlin ab – ein schwer begreiflicher Entschluss nach solch enthusiastischen Plänen. Es ist zu vermuten, dass Lou Andreas-Salomé mit Rilkes Abreise in Zusammenhang steht, da er die ersten Wochen nach seiner Rückkehr nach Berlin bei ihr und ihrem Ehemann wohnt. Auf ihren Einfluss dürfte sein Entschluss zurückgehen, die russischen Studien wieder aufzunehmen und sich auf eine dritte Russlandreise vorzubereiten. In diesem Sinne formuliert er auch seine Rechtfertigungen. So schreibt er Paula am 18. Oktober:

*[...] denn ich kann nicht den worpsweder [sic] Winter beginnen, zu dem ich mich so gefreut habe Tag für Tag. Hier ist es mir klar geworden: meine Studien verlangen, daß ich hier bleibe, nachbarlich der großen Stadt, in Verbindung mit allen Hilfsmitteln und Hilfsmenschen, als ein auf einen Sinn gestellter, der dient. [...] Mir ist ja Russland doch das geworden, was Ihnen Ihre Landschaft bedeutet: Heimat und Himmel. Um Sie steht alles Ihre als Ding, Wirklichkeit und Wärme ist um Sie [...]. Meine Umgebung ist nicht um mich gestellt. [...] ich will ja so leben und schaffen, daß das, was mich jetzt, halb Erinnerung und Ahnung halb, umgiebt, allmählich sich in den Raum reimt und mich wirklich umstellt [...]. Ich darf noch kein Häuschen haben, darf noch nicht wohnen. Wandern und warten ist meines.*<sup>766</sup>

Sicherlich spielen diese Gründe eine maßgebliche Rolle für Rilkes Aufbruch nach Berlin. Die Plötzlichkeit seiner Abreise sowie eine herausgerissene Tagebuchseite<sup>767</sup> deuten jedoch auf eine andere Erklärung hin, nämlich auf eine tiefe Betroffenheit des Dichters. Ausschlaggebend für diese Wendung mag Paulas Verlobung mit Otto Modersohn gewesen sein. Der Entschluss zur Verlobung war bereits am 12. September gefasst, doch zunächst verheimlicht worden, da Helene Modersohn erst im Juni 1900 gestorben war. Rilke muss trotzdem davon erfahren oder eine Verbindung der beiden geahnt haben. Paula schreibt am 12. November in ihrem brieflichen „Geständnis“:

*Sie wissen davon, nicht wahr. Es ist schon lange; schon vor Hamburg. Ich habe Ihnen nichts davon gesprochen. Ich dachte, Sie wußten. Sie wissen ja immer und das ist so schön.*<sup>768</sup>

---

<sup>765</sup> Vgl. RTF, S. 240.

<sup>766</sup> Stamm (Hg. (2003), S. 8.

<sup>767</sup> Siehe Anmerkung des Herausgebers zur fehlenden Manuskriptseite in: RTF, S. 297.

<sup>768</sup> PBT, S. 282.

Obwohl sich mit diesem Brief seine Ahnungen bestätigen, zeigt sich der Dichter geschockt. Sein Traum von den „Mädchen“ bricht zusammen, als er erkennen muss, dass er sich im Wesen der „blonden Malerin“ geirrt hat. Paula ist nicht von seiner Neigung zum mönchischen Leben angekränkt, soviel Verständnis sie ihm auch entgegenbringt.<sup>769</sup> Doch das kann Rilke nicht verstehen. Durch ihre Bindung an einen Mann sieht er nicht nur seine Auffassung vom Künstlertum als einer fast priesterlichen Berufung angegriffen, auch sein Bild von den „Schwestern meiner Seele“<sup>770</sup> erhält tiefe Risse. Seine unmittelbare Reaktion darauf verarbeitet er in drei Gedichten, die er am 14. November in sein Tagebuch schreibt.<sup>771</sup> Während er im *Brautsegen* Paulas Bitte, „Pathe“ zu stehen, nachkommt und die Verlobten – wohl eher in der Rolle eines Priesters als eines Freundes – segnet („Es ist so seltsam: jung sein und zu segnen. / Und dennoch bin ich durstig es zu tun.“<sup>772</sup>), offenbart das anschließende Gedicht *Von den Fontänen* seine Bitterkeit und Verletztheit:

*Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen,  
den unbegreiflichen Bäumen aus Glas.  
Ich könnte reden wie von eignen Tränen,  
die ich, ergriffen von sehr großen Träumen,  
einmal vergeudete und dann vergaß.  
[...]  
Ich muss mich nur erinnern an das alles,  
was von Fontänen und an mir geschah, -  
dann fühl ich auch die Last des Niederfalles,  
in welcher ich die Wasser wieder sah,  
und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten,  
von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,  
von Teichen, welche nur die Ufer kannten [...].<sup>773</sup>*

In diesem Gedicht ist Rilke Symbolist: An der Fontäne, der Gestalt des aufsteigendes Wasserstrahles wird ihm deutlich, dass jedes Steigen, Werden und Wachsen an einen Punkt gelangt, wo die nach oben drängende Kraft verbraucht ist und die Bewegung sich zurück wendet. Obwohl diese Feststellung physikalisch nachvollziehbar ist – als Sinnbild auf das Leben des Menschen bezogen erscheint es ihm unbegreiflich und anklagenswert.<sup>774</sup>

---

<sup>769</sup> Vgl. Naumann (1997), S. 35.

<sup>770</sup> Diese Bezeichnung stammt aus einem Briefgedicht des Dichters vom 28. Oktober, das er, bereits in Schmaragdendorf lebend, an die Worpssweder Freunde, insbesondere aber Paula und Clara adressiert. Vgl. RTF, S. 303.

<sup>771</sup> Sein Tagebucheintrag vom 14. November 1900 enthält keinerlei Prosa-Reflexionen, lediglich jene drei Gedichte, die erkennen lassen, dass Rilke Goethes Erfahrung wiederholt, dass nämlich unser Herz, wenn es am tiefsten erschüttert ist, an der strengen Form des Gedichtes Halt zu finden vermag. Vgl. Naumann (1997), S. 36.

<sup>772</sup> RTF, S. 314.

<sup>773</sup> Ebd., S. 315 f.

<sup>774</sup> Vgl. Naumann (1997), S. 37.

Er ist nicht dazu bereit, nach diesen Wochen des unaufhörlichen „Fortschritts“ und Werdens die „Last des Niederfalles“ anzuerkennen, und weiß doch genau, dass die Wirklichkeit ihn eines Besseren belehrt. Am 14. November wird er „auf einmal“ vor vollendete Tatsachen gestellt, die alles verändern: Sein Bild von den Mädchen, seine Auffassung vom Künstlertum und nicht zuletzt sein eigenes Selbstbild. So wundert es nicht, dass sich im letzten Gedicht des Tages, *Zum Einschlafen zu sagen*, bereits ein veränderter Rilke präsentiert, der sowohl seinen Traum von den Mädchen, als auch sein Dasein als Jüngling verabschiedet hat und endlich beginnt, als ein Mann zu lieben. Am Ende dieses Tages spricht Rilke zu Clara Westhoff:

*Ich möchte jemanden einsingen,  
bei jemandem sitzen und sein.  
Ich möchte dich wiegen und kleinsingen  
und begleiten schlafaus und schlafein.  
Ich möchte der einzige sein im Haus,  
der wüßte: die Nacht war kalt,  
und möchte horchen herein und hinaus  
in dich, in die Welt, in den Wald.  
Die Uhren rufen sich leise an,  
und man sieht der Zeit auf den Grund.  
Und unten geht noch ein fremder Mann  
und stört einen fremden Hund.  
Dahinter wird Stille. Ich habe groß  
die Augen auf dich gelegt;  
sie halten dich sanft, und sie lassen dich los,  
wenn ein Ding sich im Dunkel bewegt.  
Oft wachst du auf – allein...  
da möchte ich dich leise meinsingen  
und möchte dich küssen und einsingen  
und wissen, wo hinein...  
(Zum Einschlafen zu sagen.)<sup>775</sup>*

Mit diesen Worten öffnet sich der Dichter einem Gedanken, der ihm bislang nie in den Sinn gekommen war: Er lehnt die Möglichkeit einer festen Bindung an eine Frau nicht mehr rigoros ab. Im Gegenteil, er möchte „bei jemandem sitzen und sein“, seine Tage nicht mehr allein verbringen. Er hat verstanden, dass seine Vorstellung vom „Jüngling“ und den „Mädchen in Weiß“ unrealistisch und nicht mehr aufrechtzuerhalten ist.

Und dann geht alles sehr schnell: Er lässt sich im Frühling des Jahres 1901 auf das Abenteuer Sesshaftigkeit ein, heiratet Clara, richtet mit ihr eine Wohnung in einem Westerweder Bauernhaus ein und bekommt mit ihr im Dezember des gleichen Jahres Tochter Ruth.

---

<sup>775</sup> RTF, S. 316 f. Heinrich Vogeler erwähnt in seinen *Erinnerungen*, dass Rilke dieses Gedicht Clara gewidmet habe, bevor er es ihm zur Geburt seiner Tochter Bettina, als Wiegenlied, in ein Buch schrieb; vgl. HVE, S. 113.

Nach der Geburt des Kindes sieht sich der Dichter gezwungen, die Seinen durch den Fleiß seiner Feder zu ernähren. Zahlreiche Zeitschriften und Zeitungen, insbesondere das *Bremer Tageblatt* werden nun eifrig mit Buchbesprechungen, Theaterkritiken und kleinen Essays über die bildende Kunst beliefert, was er jedoch nie aus bestem Gewissen tut, wie ein Brief an Otto Modersohn deutlich zu verstehen gibt:

*Wenn ich im „Bremer Tageblatt“ schreibe, dann schreibe ich immer so in meinen Bart hinein und halte dabei noch die linke Hand vor den Mund, dann wird es journalistischer.*<sup>776</sup>

Die Kunst wird nun Mittel zum Zweck, eine Situation, gegen die sich der Dichter eigentlich immer gesträubt hatte. Trotz aller Bemühungen kann der Lebensunterhalt für die kleine Familie auf die Dauer nicht gesichert werden, da eine beständige „Arbeit an einer Redaktion oder einem Verlag, in einem Kunstsalon oder einer Sammlung, eine dramaturgische Tätigkeit oder dergleichen“<sup>777</sup> nicht zu arrangieren ist. Ein größerer Lichtblick in dieser von Sorgen und innerer Zerrissenheit geprägten Zeit ist der Auftrag, eine Monographie über die Worpsweder Maler zu schreiben, eine Beschäftigung, um die sich Rilke aufgrund der materiellen Notlage Anfang des Jahres 1902 selbst bemüht hatte.<sup>778</sup> Und doch muss schon im Herbst 1902 das Kind in die Obhut der Großeltern Westhoff gegeben werden; der Versuch, eine dauernde Heimat zu erwerben und eine Familie aus eigener Kraft zu erhalten, scheitert. Nach der schmerzlichen Auflösung des Hausstandes reisen erst Rilke und – nur einige Wochen darauf – Clara im August 1902 nach Paris, um dort ihr persönliches und künstlerisches Glück wiederzufinden. Eine neue Lebensphase beginnt.

Das Träumerische und Sorglose seiner jungen Jahre ist Rilke in seiner Konfrontation mit der Realität, in dem Versuch eines bürgerlichen, sesshaften Lebens, verloren gegangen. Zwar wird er Zeit seines Lebens rastlos als Wandernder und Suchender durch die Welt reisen und damit seiner Vorstellung vom ewigen Werden und Wachsen treu bleiben. Dennoch zieht er aus den Erfahrungen der Worpsweder Zeit eine nachhaltige und weitreichende Erkenntnis, die sein weiteres Dasein maßgeblich bestimmen wird: „[...] irgendwo ist eine alte Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit.“<sup>779</sup>

---

<sup>776</sup> Brief Rainer Maria Rilkes an Otto Modersohn vom 25. Juni 1902. In: Rilke (1989), S. 87.

<sup>777</sup> Brief Rilkes an Axel Juncker vom 29. Oktober 1901. Zitiert nach Holthusen (2005), S. 54.

<sup>778</sup> Eine ausführliche Auseinandersetzung mit wichtigen Textpassagen der Monographie *Worpswede* findet sich in Kapitel 4.2.2.2. *Monographie Worpswede*.

<sup>779</sup> Aus dem *Requiem für eine Freundin* von 1908. In: Rilke, Rainer Maria (1996): *Requiem für eine Freundin*. In: Ders.: *Gedichte 1895 bis 1910*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag. S. 414-421, S. 421, V. 265-66. Im Folgenden wird die Sigle RR verwendet.



#### 4.2.1.3. Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter“

Die Gesellschaft der Worpsweder Künstlerfreunde wirkt in vielerlei Hinsicht inspirierend auf das Kunstverständnis Rainer Maria Rilkes. Er erlebt nicht nur die Kultursonntage auf dem Barkenhoff als große Bereicherung, da er hier seine Gedichte einer überaus empfänglichen Hörerschaft vortragen darf, auch der unmittelbare Einblick in den Künstleralltag der Freunde verschafft ihm wichtige Einsichten. Oft besucht er einzelne Maler in ihrem Atelier, verfolgt aufmerksam den Entstehungsprozess ihrer Kunstwerke und lernt die unterschiedlichen Arbeitsweisen und Kunstanschauungen der Maler kennen. Erkenntnisse, die ihm besonders bemerkenswert erscheinen, notiert er in seinem Tagebuch, wodurch die für ihn prägendsten Anlaufstationen offensichtlich werden: Obwohl Vogeler und dessen künstlerisches Wirken ihn überhaupt erst nach Worpswede gebracht hatten, sind es die Ateliers von Paula Becker, Otto Modersohn und Clara Westhoff, die zu den beliebtesten Ausflugszielen des Dichters avancieren. Darum ist davon auszugehen, dass die Begegnungen mit diesen Künstlern von herausragender Bedeutung für die Neuorientierung seines Kunstverständnisses sind.

„Ein Land für Lehrjahre“ – so empfindet Rilke nach anfänglicher Skepsis die Landschaft, die sich ihm in Worpswede bietet. Er nimmt die Schönheiten der Natur „wie Kenntnisse und Weisheiten“ auf, sieht sich aber noch nicht in der Lage, diese anzuwenden, da „die Zeit [...] noch nicht da [ist]“. Noch befindet er sich in einem Status des Lernens, Schauens und Verinnerlichens, die künstlerische Repräsentation seiner ästhetischen Erfahrungen erscheint ihm als weit entferntes Ziel. Jedoch stellt er schon bald fest, dass seine Künstlerfreunde bereits daran arbeiten, eine Sprache und „Bilder für alles Erleben“ zu finden.<sup>780</sup>, was den Dichter dazu verleitet, sich näher mit den individuellen Herangehensweisen auseinanderzusetzen.

Nach einem Besuch in Otto Modersohns Atelier hält er nicht nur das gemeinsame Gespräch über „das Lehrersein an jemandem“ fest und gelangt auf diesem Wege zu einer Definition des Künstlertums, sondern vermerkt auch eine „Notiz über M[odersohn]s Art zu arbeiten“.<sup>781</sup> Mehr als eine Notiz verraten die Zeilen seines Tagebuchs, wie akribisch Rilke seine eindringlichen Beobachtungen erfasst. „Er liebt, die Farben zu studieren an Pflanzen und Tieren“, leitet Rilke den Ergebnisbericht seiner Besichtigung ein und beschreibt im Anschluss detailliert das mit Blättersammlungen und ausgestopften Vögeln ausgestattete Atelier des Landschaftsmalers. Dabei legt er nicht nur Wert auf Vollständigkeit – so wird tatsächlich jede im Atelier vorhandene Vogelart aufgelistet – auch die jeweilige Funktionalität im künstlerischen

---

<sup>780</sup> Vgl. RTF, S. 224.

<sup>781</sup> Das ausführliche Zitat wurde in Kapitel 4.1.1. *Naturerfahrung* wiedergegeben.

Kontext wird eingehend hinterfragt.<sup>782</sup> Rilke schätzt die eng an die Natur gebundene Arbeitsweise des Malers und die daraus entstehenden Landschaftsgemälde. Er lernt: Um die Natur wiederzugeben, muss man sie ganzheitlich erfassen und durchdringen. Doch besonders nahe gehen ihm die „Abendblätter“, bei Lampenlicht gezeichnete kleine Kompositionsskizzen, die dem Dichter ein Gefühl der „Ewigkeit“ in der Natur vermitteln. Gebildet „aus dem Überfluss dieser maßvollen Persönlichkeit“ erscheinen sie ihm – im Gegensatz zu den „stark wirklichen Studien“ – als „dunkel und visionär“, als „etwas Unsagbares“.<sup>783</sup> Später schreibt er an Modersohn in einem Brief aus Berlin:

*Erinnern Sie sich jenes Nachmittages, da Sie mir das Vertrauen bewiesen haben, auf das ich leise stolz bin: Sie zeigten mir die kleinen Abendblätter, und ich fühlte, wie aus jedem Entwurf, aus schwarz und rot, mir mehr als Wirklichkeit entgegenwuchs; jenes Sein, das nur die tiefste Kunst in tiefen Stunden hinzustellen vermag, erfüllte sich in diesen Skizzen, vor denen ich das Gefühl hatte, daß in jeder, von der Flucht der Striche verhüllt, alles sei, was man in dieser Stimmung erleben und werden kann. [...] Damals dachte ich: einmal möchte ich solche Stunden haben, wie diese Blätter. Dunkel und doch überdeutlich, mit reichen, nicht zählbaren Dingen und Gestalten, die von schöner Geduld umflossen sind. Jetzt weiß ich, daß ich auf solche Stunden zulebe, auf solche Gedichte zu. – Fast jeder Tag in Worpswede brachte ein Erlebnis für mich – ich sagte es Ihnen oft: aber so fromm und ehrfürchtig wie vor Ihren kleinen Blättern war ich nur noch zwei- oder dreimal im Leben.<sup>784</sup>*

Als Modersohn ihm darauf drei dieser Blätter als Geschenk schickt, schreibt Rilke ihm einen überschwänglichen Dankesbrief:

*Nicht ein Fest geben Sie mir, eine ganze Kette festlicher Stunden schließt sich an diese Blätter an, und viele Gedichte werden aus dem geheimnisvollen Dunkel dieser Landschaft zu mir kommen. Das ist nämlich auch mit der Art dieser Blätter untrennbar verbunden, daß sie nicht wie Werke, sondern wie Werdestunden wirken, weiterwirken...man schaut in sie wie in geheiligte Werkstätten, drinnen die schaffende Flamme sich bewegt und wächst, das ewige Feuer, in welchem Gestalten und Sterne sich läutern, und das, wenn es sich einmal besänftigt senkt, Bilder von unendlicher Klarheit und blendender Vollendung zurückläßt.<sup>785</sup>*

Rilke achtet Modersohns Kompositionszeichnungen nicht nur, weil sie ihm „mehr als Wirklichkeit“ bieten, sondern vor allem, weil sie für ihn „wie Werdestunden wirken, weiterwirken“, sie geben ihm das Gefühl, den künstlerischen Schaffensprozess mitverfolgen, miterleben zu können. Auf kleinstem Raum präsentiert sich hier dem Betrachter die Basis der Modersohn'schen Kunst, zeigt sich das, was seinen künstlerischen Ausdruck befeuert. Während die „Errungenschaften und Gewissheiten“ der großen Gemälde für sich stehen, findet Rilke

---

<sup>782</sup> Vgl. RTF, S. 229.

<sup>783</sup> Ebd., S. 230.

<sup>784</sup> Rainer Maria Rilkes Brief an Otto Modersohn vom 23. Oktober 1900. In: Rilke (1989), S. 70 f.

<sup>785</sup> Rainer Maria Rilkes Brief an Otto Modersohn vom 19. November 1900. Ebd., S. 74.

gerade in den handtellergroßen Kompositionen „Stimmungswerte“<sup>786</sup>, die ihn selbst zu neuen Gedichten inspirieren. Wie Modersohn die Natur aus der inneren Vorstellung und überquellenden Fantasie heraus neu gestaltet, so dass sie seine ganze innere Welt darstellen<sup>787</sup>, möchte auch der Dichter auf „solche Gedichte zu[leben]“; er spürt, dass „viele Gedichte [...] aus dem geheimnisvollen Dunkel dieser Landschaft“ zu ihm kommen werden. Erneut sind es also die dunklen Stimmungen, die Rilke in ihren Bann ziehen. In solchen „tiefen Stunden“, „dunkel und doch überdeutlich“, sieht er die Quelle künstlerischer Inspiration.

„Voll Dankbarkeit und Stimmung“<sup>788</sup> verlässt Rilke an jenem Tag das Atelier des Freundes und stattet auch der „blonden Malerin“ noch einen Besuch ab. Er hat das Gefühl, sich mit jedem Gespräch, mit jeder Beobachtung weiterzuentwickeln. Nie hat er – der ehemalige Kunstgeschichtsstudent – so viel über das Wesen, die Bedingungen und die Entstehung von Kunst erfahren wie unter diesen Menschen.

Tatsächlich stellt der Dichter im Laufe seines Aufenthaltes immer mehr fest, wie sehr die gemeinsamen Stunden mit den Freunden auf sein Schauen und Denken einwirken. Am 27. September 1900, er befindet sich nun seit genau einem Monat in Worpswede, tauft er sein *Schmargendorfer Tagebuch* in das *Worpsweder Tagebuch* um. Dass er dieses mit den folgenden Versen einleitet, zeigt, dass er den Aufenthalt in Worpswede nicht mehr nur als kurzfristigen Besuch, als „Zufall“ betrachtet. Er ist sich nun sicher, dass seine Begegnung mit den Künstlern eine tiefere Bedeutung hat:

*Schicksale sind (ich fühl es alle Tage)  
viel mehr als Zufall, weniger als Lose:  
sind – Luft, gefühlt von einem Flügelschlage,  
Abende im Bewußtsein einer Rose...<sup>789</sup>*

Als besonders anregend empfindet Rilke den Hamburg-Ausflug des Kreises zur Premiere von Carl Hauptmanns Theaterstück *Ephraims Breite*, dem er in seinem Tagebuch etwa achtzehn Seiten widmet. „Wo soll ich beginnen? Wo ist der Fadenanfang in diesen dunkelbunten Geweben von Erlebnissen und Erinnerungen?“ beginnen seine Aufzeichnungen „von den unvergleichlichen Hamburger Tagen, die so voll Glanz, Glück und Gemeinsamkeit [...] waren“.<sup>790</sup>

---

<sup>786</sup> Vgl. RTF, S. 230.

<sup>787</sup> Modersohn, der in seinen freien Kompositionen die Synthese von Wirklichkeitssinn und freier, schöpferischer Fantasie erreicht sieht und sie als „Impressionen des Herzens, Gefühls“ begreift, vermerkt, diese Skizzen seien „ganz unbewusst, wie Funken im Feuer der Begeisterung abgesprüht [...] mit fliegender Hand hingeschrieben, das Wesentliche deutlich sagend.“ Zitiert nach Bohlmann-Modersohn (2005), S. 103 f.

<sup>788</sup> RTF, S. 230.

<sup>789</sup> Ebd., S. 259.

<sup>790</sup> Vgl. ebd., S. 249.

Neben der Theaterpremiere, welche die Künstlerfreunde am ersten Abend der Kurzreise erleben, machen die Worpssweder eine Stadtrundfahrt, besuchen die Privatbildersammlung des Bankiers Behrens und eine Aufführung der Zauberflöte. Am letzten Tag geht man zusammen in die Hamburger Kunsthalle. Zwischen den einzelnen Programmpunkten trifft man sich in Cafés und bespricht die gemeinsamen Erlebnisse, nie bleibt eine ästhetische Wahrnehmung ohne Reflexion, ohne Bewusstwerdung.

Es ist jedoch nicht – wie es für einen Literaten zu vermuten wäre – die Theateraufführung, die Rilke nachhaltig beeindruckt, sondern der Nachmittag in der Privatbildersammlung Behrens. Nach einem „sehr starken Böcklin“, den er zuerst zu Gesicht bekommt, geht er „an vielem [...] vorbei“ und empfängt erst im letzten Saal „wieder sehr tiefe Eindrücke von einem ‚Abend‘ Daubignys und zwei Bildern von Corot, die ‚Dame‘ von Stevens nicht zu vergessen [...]“.<sup>791</sup> In sein Tagebuch überträgt er später jene Eindrücke, die er während des Rundgangs stichpunktartig in seine Kladde schreibt. Hier zeigt er sich erneut als präziser Beobachter: Detailgenau beschreibt er die anvisierten Gemälde, zieht Vergleiche heran und bewertet vor allem die Farbgebung und Wirkung der Kunstwerke. Besonders fasziniert ihn das „Corotsche ‚Mädchen“<sup>792</sup>, vor dem er noch sitzt, „als alle vor dem Böcklin standen und sprachen, über dieses Bild mit der Jägerin sprachen und über andere Bilder“. Unvermittelt muss er feststellen:

*Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen. Habe ich vielleicht bis jetzt doch manches novellistisch gesehen oder eigentlich auf seine lyrischen Eigenschaften hin, die ich manchmal [...] für malerische Werte genommen habe? Aber die Freude an einem Stück im Bilde, an irgendeinem Stück eines Fußes oder an einer Stoff-Falte, die besonders fein in ihrer Umgebung steht, ward mir diesmal erst gegeben, im Verkehr mit diesen gewissenhaften und guten Malermenschen.<sup>793</sup>*

Es ist eine neue Erfahrung für den Dichter, künstlerische Gegenstände in völliger Abkehr von ihren semantischen Konnotationen zu betrachten. Er gibt zu, bislang „manches novellistisch [...] oder [...] auf seine lyrischen Eigenschaften hin“ gesehen und es „für malerische Werte genommen“ zu haben. Durch die Künstlerfreunde, die „so unglaublich nahe zu den Bildern kommen“, könne er sich nun erstmals auch an Kleinigkeiten, wie einem beliebigen „Stück im Bilde“, erfreuen. So sind ihm zwei Dinge gewiss:

---

<sup>791</sup> Vgl. ebd., S. 263.

<sup>792</sup> Vermutlich meint Rilke das 1850 entstandene Gemälde *Lesendes Mädchen* des französischen Landschaftsmalers Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), der als einer der Hauptvertreter der Schule von Barbizon anzusehen ist.

<sup>793</sup> Vgl. RTF, S. 263 f.

*Ich muss viel von diesen Menschen lernen, aufmerksam sein und wach sein und dankbarer sein gegen alle Umgebung. Und ein Zweites: ich muss nach Weihnachten auf jeden Fall nach Paris, Bilder schauen, Rodin besuchen und unendlich vieles nachholen, dem ich in meiner Einsamkeit mich entfremdet habe.<sup>794</sup>*

„Aufmerksam sein und wach sein und dankbarer sein gegen alle Umgebung“ – Rilkes neue Arbeitsmoral entstammt seiner mittlerweile vierwöchigen Beobachtung und Analyse der Worpsweder Künstler, die bisweilen stundenlang vor einem Motiv verharren, um das Wesen des Geschauten in seiner Gesamtheit zu erfassen. Dieses sachliche und absichtslose Schauen unter geradezu angestrengtem Absehen von allem, was man unmittelbar dabei fühlen, denken oder fantasieren könnte, möchte er selbst immer mehr beherrschen, es soll ihm fortan zur Grundlage seines Schaffens werden.<sup>795</sup> Er ist der Überzeugung, dass erst im selbstvergessenen Gewahren von Erscheinungen, die aus den Rastern unserer normalen Ordnungs- und Relevanzsetzungen herausgetreten sind, ein anderer, überpersönlicher Sinn aufgehen kann.<sup>796</sup> Das Teufelsmoor, das er anfangs noch als „grausiges Land“ bezeichnet hatte, wird nun also „dankbar“ angenommen, jeder noch so unscheinbare Gegenstand der optischen Wahrnehmung erhält seine eigene Relevanz. In diesem Zuge muss er schmerzlich bekennen, dass ihm die Russlandreise „mit ihren täglichen Verlusten [...] ein [...] unendlicher banger Beweis“ seiner „unreifen Augen“ sei, „die nicht zu empfangen, nicht zu halten und auch loszulassen nicht“ verständen.<sup>797</sup> Umso mehr muss er sich nun auf die Gegenwart konzentrieren, muss die glückliche Konstellation von Land und Leuten für seine eigene Weiterentwicklung nutzen:

*Und wenn ich von Menschen lernen kann, sind es diese hier, die so landschaftlich wirken, daß ihre Nachbarschaft mich nicht ängstigt, sondern mich nur breit mit Bildern berührt, aus denen ich hier verschwenderisch lebe.<sup>798</sup>*

Paula, Clara, Modersohn und Vogeler sind die „Menschen“, von denen Rilke auch weiterhin lernen möchte. Sie wirken „landschaftlich“ auf ihn, weil er sie eingefügt in die natürlichen Zusammenhänge, ihre unmittelbare Umwelt, sieht, weil sie für ihn Verkörperungen von Natürlichkeit und Echtheit darstellen.<sup>799</sup> Und doch sind sie für ihn mehr als Anschauungsobjekte.

---

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Die Konzeption des „sachlichen Schauens“ wird von Rilke in den folgenden Jahren beharrlich erweitert und präzisiert, bis diese Vorstellung schließlich unter dem Eindruck von Cézanne eine neue Verbindlichkeit erhält. Aber auch die 1903 erschienene Monographie *Worpswede*, die als unmittelbares Resultat dieser Auseinandersetzung gelten kann, zeugt bereits davon.

<sup>796</sup> Vgl. Koch (2004), S. 492.

<sup>797</sup> Vgl. RTF, S. 264.

<sup>798</sup> Ebd.

<sup>799</sup> Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch Rilkes Tagebuchaufzeichnungen vom 10. September 1900: „Das ist so herrlich als Erfahrung, und dafür lieb ich Mädchen so sehr, dass man sie schauen muss wie

Ihre wesentliche Bedeutung erhalten sie als Vorbilder und Lehrer, die ihn „breit mit Bildern“ berühren und ihn in die geheimnisvolle Welt der Kunst einführen. Erst durch sie lernt er Bilder schauen, durch ihren Blick auf die Natur beginnt er, seine Umgebung in all ihren Facetten wahrzunehmen. Besonders beglückend ist für den Dichter jedoch, dass auch er den Freunden etwas zu geben vermag. Vor allem während des Hamburg-Ausflugs darf Rilke feststellen, dass er ein „notwendig(er)“ Teil der Gemeinschaft geworden ist:

*Und wie lieben sie mich hier. Wie gut war unsere Gemeinsamkeit in Hamburg. Wie empfanden sie mich als Rater und Helfer. Wie notwendig war ich ihnen. Und wie wurde ich unter dem Schutze ihres Vertrauens mächtig, alles zu sein, was sie brauchten, ihr Frohester zu sein und der Lebendigste unter ihnen. Alle Kräfte steigen in mir. Alles Leben versammelt sich in meiner Stimme. Ich sage alles reich. Meine Worte sind wie bestickt mit dunklen Steinen. Ich spreche oft von ewigen Dingen und fühle: ‚Von großen Dingen sollst du groß reden oder schweigen‘, und ich sehe es ihnen manchmal an: ich habe groß geredet. O daß es nicht Hochmut wäre, was ich da sage, – daß es wie Demut klänge und wie Dankbarkeit! Aber es gibt Tage, da ich von mir nicht reden kann, ohne Gott zu nennen, den einsamen Gott, in dessen Schatten meine Worte dunkeln und glänzen.<sup>800</sup>*

Rilke erlebt die große Zuneigung, die ihm entgegengebracht wird, als eine elementare Bestätigung seiner eigenen Person. Der eigentlich zurückhaltende, in Gesellschaft befangene Dichter<sup>801</sup> spürt, dass er dieser Gemeinschaft etwas bieten kann, er ist ihnen „als Rater und Helfer“ notwendig, kann „unter dem Schutze ihres Vertrauens“ all das äußern und vortragen, was ihn bewegt. Dieses beglückende Gefühl lässt seine dichterischen „Kräfte steigen“, lässt ihn „alles reich sagen“ und „von ewigen Dingen“ sprechen.<sup>802</sup> Das mit *Gebet* überschriebene Gedicht, das Rilke im Anschluss an die oben aufgeführten Worte in sein Tagebuch schreibt und später unter dem Titel *Fortschritt* ins *Buch der Bilder* aufnimmt, kann als freudiger Ausdruck seiner neuen Lebens- und Kunstanschauung verstanden werden:

---

wachsende Blumen. Nicht allein, für sich; neben anderen und immer eingefügt in das Land und in große himmlische Zusammenhänge: in Aufgang und Untergang, in Wiesen und an Wassern, die voll zitternder Bilder sind, unter rauschendem Regen und in klar gewordenen weiten Abenden. Man kann keine Mädchen sehen ohne eine ganze Landschaft, denn das ist ihr Geheimnis: dass sie noch nicht vereinsamt sind, dass ihre Gesichter noch nicht Ausdrücke gebrauchen und Sätze bilden mit ihren Mienen, dass sie einfach unter den großen Vorgängen ihres Gefühls beschattet oder beschienen sind wie die seligen Wiesen auch.“ Ebd., S. 218.

<sup>800</sup> Ebd., S. 264.

<sup>801</sup> Siehe Tagebucheintrag vom 12. September, der bereits in Kapitel 3.3.4. *Intellektueller Austausch im Worpssweder Kreis* zitiert wurde. Siehe ebd., S. 226.

<sup>802</sup> Im Laufe seines Worpssweder Aufenthalts wird das Auftreten des Dichters zunehmend extrovertierter. Beschreibt Modersohn ihn anfangs noch als eine Person, „in sich zusammengezogen still in einer Ecke lehnend“ (Tagebuchnotiz Otto Modersohns vom 3.9.1900), wird Rilke in den folgenden Wochen mit jedem Vortrag offener und selbstbewusster, da er spürt, dass nicht nur seine Rezitationsweise, sondern auch seine eigenen Texte auf Begeisterung stoßen. Als „größte Wirkung“, die er je auf „eine Gruppe von Menschen“ ausgeübt hat, empfindet er selbst seinen Vortrag der Geschichte *Von einem, der die Steine belauschte*, den er am 21. September in seinem Tagebuch beschreibt. An ähnliche Momente dürfte Rilke gedacht haben, als er schrieb: „(...) ich sehe es ihnen manchmal an: ich habe groß geredet“. Vgl. ebd. S. 264.

*Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,  
als ob es jetzt in breitem Ufern ginge,  
immer verwandter werden mir die Dinge  
und alle Bilder immer angeschauter.  
Dem Namenlosen fühl ich mich vertrauter, –  
mit meinen Sinnen wie mit Vögeln reiche  
ich in die windigen Himmel aus der Eiche  
und in den abgebrochenen Tag der Teiche  
sinkt wie auf schweren Fischen mein Gefühl...<sup>803</sup>*

Hatte der Dichter nur wenige Tagebuchseiten zuvor noch sein wichtigstes Bestreben für die kommende Zeit lyrisiert – „Ich ruhe nicht, bis ich das eine erreicht: / Bilder zu finden für meine Verwandlungen. [...] Einmal muss ich es mächtig wagen, / weithin sichtbar auszusagen, was im Ahnen kaum geschieht.“<sup>804</sup> – demonstrieren diese Verse bereits den „Fortschritt“: Mit der Metaphorik der Lebens-Strömung, die den Grundton des Gedichts bestimmt, findet der Dichter ein Bild für die Verwandlungen, die in ihm vorgehen: Sein Leben ist nicht länger ein plätschernder, sich behutsam vorantastender Bach, sondern ein rauschender Fluss geworden; sein Blickfeld hat sich erweitert, etwas in ihm ist in Bewegung gekommen. Es ist, als seien ihm die Augen geöffnet worden, als würden sie zum ersten Mal die facettenreichen Formen und Farben ihrer Umgebung wahrnehmen. Nicht nur seine Beziehung zur Worpsweder Landschaft, auch sein Selbstbild hat sich grundlegend verändert, auch sein Blick auf die „Dinge“ und „Bilder“ ist einem Wandel unterzogen worden.

Die adverbiale Bezeichnung „wieder“, mit der er den ersten Vers einleitet, lässt den Leser des Gedichts jedoch aufhorchen. Es entsteht der Eindruck, hier werde etwas aufgenommen, das irgendwann abgebrochen worden war. Die gehäufte Verwendung positiv konnotierter Komparative – „lauter“, „breiter(n)“, „verwandter“, „angeschauter“, „vertrauter“ – lässt vermuten, dass der jetzige Gefühls- und Erkenntnisstatus des Ichs als angenehmer empfunden wird als die zuvor erlebte Zeit. Zahlreiche Tagebucheinträge der Worpsweder Zeit belegen die allmählichen Wandlungen, die seine Naturerfahrung, sein Selbstbild und damit auch seine Kunstauffassung betreffen. Zu vermuten ist, dass der Dichter mit dieser Einleitung auf einen Gedanken

---

<sup>803</sup> Ebd., S. 265.

<sup>804</sup> Die ebenfalls am 27. September niedergeschriebenen Verse entstammen folgendem Kurzgedicht:

*Alles Gefühl, in Gestalten und Handlungen  
Wird es unendlich groß und leicht.  
Ich ruhe nicht, bis ich das eine erreicht:  
Bilder zu finden für meine Verwandlungen.  
Mir genügt nicht das steigende Lied.  
Einmal muss ich es mächtig wagen,  
weithin sichtbar auszusagen, was im Ahnen kaum geschieht. –  
Ebd., S. 262.*

rekurriert, den er am 15. September in einem Gespräch mit Paula Becker äußert. Seine Vorstellung, sich als „frommer Fortsetzer der eigenen Kindheit“ zu fühlen und festzustellen, „daß das Leben von heute mit seinem Beginn genau an den Rand passen würde, mit welchem die Kindheit irgendwo an Verwirrung und Zufall, an die Invasion des Großen grenzt“<sup>805</sup>, ist elementarer Bestandteil seines um 1900 entwickelten Künstlerbildes. Nach dieser Auffassung kann der Künstler den nach der Kindheit verlorenen Zusammenhang zwischen Mensch und Natur mit Hilfe der Kunst wiederherstellen. Dass Rilkes Leben nun „wieder“ lauter rauscht, könnte also als Hinweis darauf gelten, dass er den Anschluss an die verloren geglaubte, ideale Zeit der Kindheit realisiert sieht. Dafür spricht die mehrfache Nennung von Phänomenen aus dem Naturreich – „Vögel“, „Himmel“, „Eiche“, „Teiche“, „Fische“ – um sein „tiefes Leben“ in Beziehung zu den natürlichen Vorgängen zu setzen.

Mit den beiden Kurzgedichten, die in seinem Tagebucheintrag vom 27. September bezeichnenderweise vor und nach dem Besuch der Privatbildersammlung Behrens platziert sind, deutet sich eine Wende in Rilkes lyrischem Werk an. Der Dichter bemüht sich nun immer mehr um eine objektivere Aussage in seiner Lyrik, um konkrete „Bilder“ für seine Empfindungen, auch wenn er den subjektiven, gefühlsbetonten Charakter seiner Gedichte noch einige Zeit beibehält. Rilkes Poetik des Vorwands erfährt also entscheidende Modifikationen, die sich nicht nur in den Dinggedichten äußern, sondern auch sein gesamtes mittleres Werk prägen. So beginnt die lyrische Umsetzung dieses Konzepts schon vor den 1907 erscheinenden *Neuen Gedichten*, da bereits einige Texte aus dem *Buch der Bilder*<sup>806</sup> deutliche Spuren der neuen Herangehensweise zeigen. Der Beginn dieser Umorientierung ist jedenfalls ausdrücklich in die Zeit seines Worpsweder Aufenthalts im Spätsommer des Jahres 1900 zurückzudatieren und findet seinen ersten Ausdruck in der Monographie *Worpswede* (1903).

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, jenen Entwicklungen, die sich bereits in den Tagebüchern angedeutet haben, auch in den literarischen Werken des Dichters nachzuspüren. Gegenstand der Analyse sind die Einleitung und das Modersohn-Kapitel der Monographie *Worpswede* und das Paula Modersohn-Becker gewidmete *Requiem für eine Freundin*.

---

<sup>805</sup> Vgl. RTF, S. 231.

<sup>806</sup> Das *Buch der Bilder* entsteht in den Jahren 1898-1901, die 1. Auflage wird 1902 veröffentlicht. In diese Zeit fallen nicht nur die beiden Russlandreisen und der Worpsweder Aufenthalt im Herbst 1900, sondern auch die Krise im darauffolgenden Winter und der gescheiterte Versuch einer Familiengründung. Auf diesem Wege haben sich Rilkes Vorstellungen über Kunst immer weiter präzisiert. So lässt sich anhand seiner persönlichen Weiterentwicklung auch sein gewandeltes ästhetisches Konzept verfolgen. Vgl. Daugelat (2005), S. 56 f.



## 4.2.2. Künstlerische Transformationen

### 4.2.2.1. Monographie Worpswede

*Verehrter und lieber Herr Doktor, ich danke Ihnen und Ihrer verehrten Gemahlin vielmals: Sie haben sich so lieb und gütig mit meinen Sorgen befaßt und mir so rasch geraten, daß ich Zuversicht aus Ihrem Briefe herausgelesen habe. Wollen Sie die Güte haben, um wirklich zu helfen, bei Velhagen & Klasing anfragen, ob man mir die in Frage stehende Arbeit übertragen würde [...]?[...] Ich glaube wohl, daß die Worpsweder, deren Spaltung ich immer mit Betonung übersehen habe, mir nicht widerstreben werden. [...] Ich glaube, daß ich ohne Leichtsinn diesen Auftrag übernehmen dürfte.<sup>807</sup>*

Als Rainer Maria Rilke am 11. Januar 1902 diese Worte an den Leiter der Bremer Kunsthalle, Dr. Gustav Pauli, richtet, liegen sorgenvolle Tage hinter ihm. Am 6. Januar hatte er von seinen Prager Cousins die Nachricht erhalten, dass sie aufgrund seiner Familiengründung das Stipendium für beendet ansähen und darum das von seinem verstorbenen Onkel Jaroslav ausgesetzte Stipendium einstellen würden.<sup>808</sup> Sofort hatte er sich intensiv um eine Arbeit mit regelmäßigem Einkommen bemüht, um seine kleine Familie ernähren zu können. Er legte Gustav Pauli seine bedrängte wirtschaftliche Lage dar und bat ihn um seine Vermittlung.<sup>809</sup> Pauli, der sich zwei Jahre zuvor selbst mit dem Gedanken getragen hatte, ein Buch über die Worpsweder Künstlerkolonie zu schreiben, dieses Vorhaben jedoch nicht realisieren konnte, da nicht alle Künstler für seinen Plan zu gewinnen waren<sup>810</sup>, sicherte dem jungen Familienvater seine Unterstützung zu und vermittelte ihm den Auftrag für eine Monographie über die Worpsweder Künstler.

Nach den großen Erfolgen der Worpsweder Maler muss sich Rilke nicht um die Nachfrage der Leserschaft für sein Buch sorgen. Im Gegenteil: Schon seit längerer Zeit bemüht man sich um Autoren für eine Schrift über Worpswede<sup>811</sup>; seit dem Erfolg im Münchener Glaspalast war das Interesse der Öffentlichkeit an dem abgelegenen Moordorf, den merkwürdigen Menschen und den dort arbeitenden Malern immer größer geworden. Man wollte mehr über diese Künstler wissen, etwas über ihre Kunst lesen und Abbildungen in der Hand haben.

---

<sup>807</sup> Brief Rilkes an Dr. Gustav Pauli, Leiter der Bremer Kunsthalle, vom 11. Januar 1902. In: Rilke (1933), S. 153 f.

<sup>808</sup> Vgl. Anm. 725.

<sup>809</sup> Vgl. dazu Rilkes Brief an Dr. Gustav Pauli vom 8. Januar 1902. In: Rilke (1933), S. 138-146.

<sup>810</sup> Otto Modersohn lehnte damals eine Besprechung ab, da er seine Kunst in einer Phase der Entwicklung sah, Carl Vinnen lehnte es grundsätzlich ab, noch als Mitglied der „Worpsweder Gemeinschaft“ betrachtet zu werden. Vgl. Naumann (1997), S. 64.

<sup>811</sup> Der Breslauer Kunsthistoriker Richard Muther, Herausgeber der Reihe *Die Kunst*, beauftragt den Lyriker Hans Bethge mit einer Arbeit über die Künstlerkolonie im Teufelsmoor. Vgl. ebd.

Nach Verhandlungen mit dem Verlag *Velhagen und Klasing* – die Auswahl der zu behandelnden Künstler war im Wesentlichen vorgegeben, da die Monographie Teil einer stark historisch ausgerichteten Kunstreihe (*Künstler-Monographien*) sein sollte – beschränkt sich Rilke auf die bekannten Vertreter und Gründerväter der Worpsweder Vereinigung, die in der chronologischen Reihenfolge ihres Auftretens in Worpswede vorgestellt werden: Mackensen, Modersohn, Overbeck, am Ende und Vogeler.<sup>812</sup> Schon am 13. Januar hatte Rilke Otto Modersohn angeschrieben, um ihn von seinem Vorhaben zu überzeugen:

*[...] wir sprachen neulich noch von der Möglichkeit, über Ihre Kunst und deren geheimnisvolle Wesenheit zu schreiben, und Sie haben mit das liebe Vertrauen erwiesen, mir dieses Recht zugestehen. Es ist nun soweit. Das Entgegenkommen meines Verlags gibt mir den Rahmen dafür. Ich denke sechs Monographien über die mit Worpswede verwachsenen Künstler zu schreiben, wobei von einer Darstellung als „Gruppe“ natürlich keine Rede sein kann. [...] Was die einzelnen sechs Monographien zu einem Buch macht, ist das Milieu, das von selbst die Verbindung herstellt. Darauf freue ich mich besonders, in einzelnen Kapiteln, welche wie Intermezzi zwischen die Monographien eingeschoben werden, Worpsweder Landschaft zu geben in kleinen, abgetönten Stimmungen.*<sup>813</sup>

Am gleichen Tag berichtet er Carl Vinnen – und wahrscheinlich auch den übrigen Worpsweder Malern – von seinen Plänen, doch Vinnen untersagt die Aufnahme seiner Person in die Monographie. Trotz eines erneuten Bittgesuches, den Rilke zwei Tage später an ihn richtet, ist er nicht bereit, sich in die „Gruppe“ der Worpsweder einordnen zu lassen.<sup>814</sup> Modersohn, der aus Rücksicht auf Gustav Pauli zunächst ablehnen will – immerhin hatte er diesem zwei Jahre zuvor eine ähnliche Fassung verweigert<sup>815</sup> –, steht „dem Gedanken“, seine Kunst von Rilke „geschaut und veröffentlicht“ zu sehen, jedoch „sympathisch gegenüber“ und lässt sich nach einer Intervention Gustav Paulis schließlich ganz von Rilkes Projekt überzeugen.

---

<sup>812</sup> Vgl. Daugelat (2005), S. 101.

<sup>813</sup> Brief Rilkes an Otto Modersohn vom 13. Januar 1902. In: Rilke (1989), S. 80 f.

<sup>814</sup> Vinnens Rückmeldung ist leider nicht überliefert, Rilkes Antwortbrief vom 15. Januar geht jedoch auf die zentralen Gegenargumente des Malers ein: „[...] da Ihr Schreiben [...] die ‚Worpsweder‘ als eine Gruppe betrachtet, deren Gesamtleistungen nicht mehr auf einer früher dagewesenen Höhe stehen, kann ich nicht anders, als Sie zu bitten, meinen Brief von neulich nochmals vorzunehmen. Er handelt gerade davon, dass ich die ‚Gruppe‘ als solche nicht anerkennen und nicht die Vereinigung zur Grundlage meiner Betrachtungen machen will, sondern sechs unabhängige Künstler in einer Reihe von sechs Essays zu behandeln mir vorgenommen habe.“ Brief Rilkes an Carl Vinnen vom 15. Januar 1902. In: Rilke (1933), S. 157 f.

<sup>815</sup> In einem Antwortbrief an Rilke äußert der Maler seine Bedenken: „Die Fassung, von der Ihre Zeilen reden, ist mir weniger sympathisch. Ich will Ihnen meine Gründe darlegen. Ist es Ihnen vielleicht unbekannt, dass Dr. Pauli vor einem Jahr uns bat, über uns für den Verlag von Velhagen und Klasing schreiben zu dürfen? Damals habe ich abgelehnt im Hinblick darauf, dass meine Kunst gerade im Begriff stand, ein neues Gesicht zu zeigen. Da nun Ihre Fassung eine Ähnlichkeit mit der Dr. Paulis hat, wenn sie nicht sogar im selben Verlag erscheint, entstehen für mich Unannehmlichkeiten. Auch Mackensen, am Ende und Vinnen gegenüber, die Dr. Paulis Anerbieten entgegennahmen, wird meine Handlungsweise fragwürdig dastehen. Seien Sie natürlich versichert, dass ich Ihnen, soweit ich es mit meinem eigenen Interesse vereinigen kann, sehr gern entgegenkommen werde.“ Brief Modersohns an Rainer Maria Rilke vom 15. Januar 1902. In: Rilke (1989), S. 81 f.

Auf die Einwände der fünf Künstler eingehend, legt Rilke bereits Mitte Januar 1902 sein Konzept der Arbeit fest. Wie seine brieflichen Schilderungen offenbaren, soll sich das Werk in einzelne, voneinander unabhängige Kapitel gliedern, die jeweils einem der Künstler zugeordnet sind, während die Landschaft, das „Milieu“, als das „unwillkürlich und absichtslos Gemeinsame [...] Verbindung und Einheit“<sup>816</sup> schaffen soll. In der Ausgestaltung seiner Texte lässt der Verlag ihm freie Hand. Der Dichter hatte sich durch die persönliche Bekanntschaft mit den Künstlern, in deren unmittelbarer Umgebung er wohnte, für diesen Auftrag qualifiziert und wollte nun die besondere Nähe für seine Betrachtungen nutzen.<sup>817</sup>

So besucht Rilke in den ersten Monaten des Jahres 1902 die Ateliers der Maler, fordert sie auf, über ihre Kunst und ihr Leben zu sprechen und sammelt biographische Informationen. Besonderen Wert legt er hierbei auf die Kindheit. Sie scheint ihm im Leben jedes Künstlers „ganz besonders wirklich und wichtig zu sein“ und ist das, wonach er „einen jeden Schaffenden [...] zuerst fragen möchte“<sup>818</sup>, da er diese Lebensphase als eine der Natur noch nicht entfremdete Daseinsform schätzt. Während sich in Rilkes Augen die erwachsenen Menschen zusehends aus den umfassenden Zusammenhängen des Lebens lösen und ihre Umgebung lediglich unter dem Gedanken des Nutzwerts begreifen, sieht er im Künstlertum eine erneute Annäherung an die Natur und damit eine Rückwendung zur Kindheit.<sup>819</sup>

Es verwundert kaum, dass diese Vorstellung eine zentrale Bedeutung in seiner Monographie einnehmen wird. Sie kann als einer der Hauptgesichtspunkte seiner in Worpswede entwickelten Kunstauffassung angesehen werden und spielt auch in der Ausprägung seines Selbst- und Künstlerbildes eine entscheidende Rolle.<sup>820</sup>

---

<sup>816</sup> Brief Rilkes an Carl Vinnen vom 13. Januar 1902. In: Rilke (1933), S. 156.

<sup>817</sup> Dem Verlag *Velhagen & Klasing* kommt es bei Monographien über zeitgenössische Künstler vor allem darauf an, dass der Autor persönliche Beziehungen zum Künstler unterhält. Dies hat freilich finanzielle Gründe, denn so ist es möglich, bei der Illustration der Künstler-Monographien Kosten zu sparen. Vgl. Fuhr, Michael (2003): Zur Entstehung der Künstler-Monographie *Worpswede*. In: Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Ausstellungskatalog. Mit dem vollständigen Originaltext der *Worpswede*-Monographie von Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Andreas Kreul. Bremen: Kunsthalle Bremen. S. 262 f. Auch Rilke wird von Robert Ernesti, dem Lektor des Verlags, beauftragt, selbst die Reproduktionen der Bilder zur Verfügung zu stellen, was ihn zeitweise zu überfordern scheint. Am 17. März schickt er dem Verlag „einen Überblick über die in Aussicht genommenen Reproduktionen... das war keine leichte Arbeit“, und bittet, der Verlag möge nun alles Weitere mit den Künstlern selbst regeln. Vgl. Schnack (1990), S. 139. Zahlreiche Briefe an Otto Modersohn zeugen von dem logistischen Aufwand, den die Besorgung der Reproduktionen mit sich bringt. Auch empfindet er es als große „Plage“, seine Worpsweder Freunde so häufig „in Sachen der Monographie bemühen“ zu müssen. Vgl. dazu Briefe Rilkes an Otto Modersohn vom 8. Februar – 2. August 1902. In: Rilke (1989), S. 82-90.

<sup>818</sup> Vgl. Rilkes Brief an Fritz Overbeck vom 18. Januar 1902. Zitiert nach Daugelat (2005), S. 105.

<sup>819</sup> Vgl. ebd., S. 106.

<sup>820</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.1.2. *Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“*.

Ein weiteres Augenmerk soll einer ausführlichen Betrachtung der Landschaftsmalerei gelten. Bereits Anfang des Jahres 1902 hatte er sich mit dem Essay *Von der Landschaft* auf die Arbeit an der Monographie eingestimmt. Von den hier gewonnenen Einsichten werden auch seine Darstellungen in der Einleitung der Monographie ausgehen: Zentral ist dabei seine Erkenntnis, der Mensch habe im Laufe der Jahrhunderte ein neues Bild von sich selbst gewonnen, indem er die Natur als ein Fremdes, ihm Gegenüberstehendes entdeckte.<sup>821</sup> So heißt es in der Vorstudie, und diesen Grundgedanken übernimmt Rilke in die Einleitung der Monographie:

*Und in diesem Sinn ging die Gestaltung jener Landschaftskunst vor sich, die Lionardo [sic] da Vinci vorahnend schon besaß. Langsam bildete sie sich aus, in den Händen von Einsamen, durch die Jahrhunderte hin. Sehr weit war der Weg, der gegangen sein mußte, denn es war schwer, sich der Welt so weit zu entwöhnen, um sie nicht länger mit den voreingenommenen Augen des Einheimischen zu sehen, der alles auf sich selbst und seine Bedürfnisse anwendet, wenn er es schaut. Man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und daß oft erst einer kommen muß von fern, um uns zu sagen, was uns umgiebt. [...] Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nicht mehr begriff; als man fühlte, daß sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt.*<sup>822</sup>

Was Rilke in diesen Zeilen fordert, ist ein neues Schauen, eine Wahrnehmungshaltung, die er zu seiner Zeit vorbildlich bei den Worpsweder Malern gelebt sieht. Der Spätsommer 1900 unter den Künstlerinnen und Künstlern war für den Dichter eine Schule des Schauens gewesen, insbesondere von Paula hat er in dieser Hinsicht gelernt, wie es seine Tagebuchaufzeichnungen dieser Zeit verraten. An anderer Stelle wurde bereits ausführlich dargelegt, inwiefern die Gesellschaft der Künstlerfreunde Einfluss auf Rilkes Schauen nimmt und welche Aspekte dieser Wahrnehmungshaltung er in sein Kunstverständnis integriert.<sup>823</sup> An die Kernpunkte sei hier deshalb nur kurz erinnert: Betrachtete der Dichter anfangs noch „manches novellistisch [...] oder [...] auf seine lyrischen Eigenschaften hin“<sup>824</sup>, gelangt er in Worpswede zu einer Sichtweise, deren Besonderheit im selbstvergessenen Gewahren von Gegenständen der Wahrnehmung, im Überwinden der mitgebrachten Voreingenommenheit, im Vergessen des Zuvor-Gewussten und Nicht-Urteilen liegt. Diese Haltung erfordert Mühe, doch nur so kommt es zum reinen, zum sachlichen Schauen, das zugleich Arbeit ist.

---

<sup>821</sup> Vgl. dazu Naumann (1997), S. 72 ff.

<sup>822</sup> Rilke, Rainer Maria (1965): *Von der Landschaft*. In: *Sämtliche Werke*. Sechs Bde., Bd. 5 (= Worpswede; Rodin; Aufsätze). Hrsg. v. Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden/Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 516-523, hier S. 520 f.

<sup>823</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. „*Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.*“ – Ein „*sich Verwandlender*“ unter Künstlern, insbesondere aber Kapitel 4.2.1.3. *Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein lautes Leben lauter“.*

<sup>824</sup> Vgl. RTF, S. 263 f.

Erst auf diese Weise gerät die Erscheinung als solches in den unverstellten Blick, nur so kann ihr Wesen erfasst werden.<sup>825</sup> Dass Rilke diese Vorurteilslosigkeit auch auf sein eigenes Werk zu übertragen bemüht ist, wird bereits im Eingang der Monographie deutlich:

*Dieses Buch vermeidet es zu richten. Die fünf Maler, von denen es handelt, sind Werdende. Was mir bei der Betrachtung eines jeden einzelnen vorbildlich war, lautet mit Jacobsens Worten: „Du sollst nicht gerecht sein gegen ihn; denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit; nein; aber denke an ihn, wie er die Stunde war, da du ihn am tiefsten liebtest...“<sup>826</sup>*

Im Folgenden soll nun beleuchtet werden, wie Rilke seinen Text strukturiert und auf welche Weise er seinen neu gewonnenen ästhetischen Ansichten Ausdruck verleiht. Es soll verdeutlicht werden, dass sich in diesem Werk bereits zentrale Gedanken seiner Kunstauffassung und Dichtungstheorien formuliert finden, Erkenntnisse, die er im Zuge seines Worpsweder Aufenthalts im Spätsommer 1900 gewonnen hatte. Auf diese Weise kann nachgewiesen werden, dass seine ästhetischen Erfahrungen in Worpswede – in Form von Naturerfahrungen, kulturellen Genüssen, ästhetisierten Augenblicken, künstlerischem Austausch oder Fragen der Umsetzung ästhetischer Erfahrungen in Kunstwerken<sup>827</sup> – eine Schwellenerfahrung einleiten, die nicht nur seine Persönlichkeit, sondern auch seine Kunstvorstellungen und seine Dichtung maßgeblich beeinflusst.

Es bleibt darauf hinzuweisen, dass im Zuge der folgenden Analyse lediglich die Einleitung und das Kapitel über Otto Modersohn Beachtung finden werden; zum einen, weil eine Darstellung des gesamten Werks in diesem Rahmen nicht möglich ist, zum anderen, weil vor allem in diesen Kapiteln die Essenz der Rilke'schen Kunstauffassung ausgemacht werden kann. Während er nämlich über die Einleitung schreibt, sie sei für seine „Betrachtungsweise unerlässlich“ und von ihr empfangen „alles andere die Perspektive“, „weil sie manchen neuen Gesichtspunkt zur Betrachtung jener Künstler“ biete, die „man historisch nicht betrachten“ könne<sup>828</sup>, wird ihm die Auseinandersetzung mit Modersohn zum Anlass, sich noch einmal ausführlicher über seine eigenen Kunstansichten zu äußern. Im Gegensatz zu den anderen Kapiteln wird hier rasch deutlich, dass Rilke in den biographischen Passagen nicht allein Fakten referiert, sondern die entsprechenden Abschnitte dazu nutzt, von dort eine Brücke zu seiner eigenen Ästhetik zu schlagen.<sup>829</sup>

---

<sup>825</sup> Vgl. dazu Naumann (1997), S. 75.

<sup>826</sup> RW, „Zum Eingang“.

<sup>827</sup> Siehe dazu Kapitel 4.1. Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis.

<sup>828</sup> Vgl. Brief Rilkes an den Verlag *Velhagen und Klasing* vom 1. Juni 1902. Zitiert nach Pettit (2001), S. 129.

<sup>829</sup> Sicherlich hat auch das Vogeler-Kapitel der Monographie eine gewisse Sonderstellung inne. Bereits im Januar 1902 hatte er einen umfangreichen Essay über den Meister des Gesamtkunstwerks geschrieben, der im

## I. Einleitung

In der ausführlichen, fast ein Viertel des Gesamtumfangs bestreitenden Einleitung nimmt Rilke das Thema der Landschaftsmalerei zum Vorwand, eine bis in Urzeiten zurückführende Geschichte des Verhältnisses von Mensch und Natur zu schreiben. Dabei teilt er die einführenden Worte in vier Themenabschnitte ein: Nach grundlegenden Ausführungen über die Landschaft wirft er einen Blick auf die Geschichte der Landschaftsmalerei, bevor er auf die antiakademische Kunstbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts und schließlich auf Worpswede, das „seltsame Land“ im Teufelsmoor und seine ebenso eigentümlichen Dorfbewohner zu sprechen kommt.

Seine Betrachtung beginnt mit einer Feststellung:

*Die Geschichte der Landschaftsmalerei ist noch nicht geschrieben worden und doch gehört sie zu den Büchern, die man seit Jahren erwartet. Derjenige, welcher sie schreiben wird, wird eine große und seltene Aufgabe haben, eine Aufgabe, verwirrend durch ihre unerhörte Neuheit und Tiefe.<sup>830</sup>*

Die „unerhörte Neuheit und Tiefe“ wird von Rilke im Folgenden näher ausgeführt. Es geht ihm vor allem darum, den besonderen Anspruch der Landschaftsmalerei – im Vergleich zur Porträtmalerei – herauszustellen. Wer es nämlich auf sich nähme, „die Geschichte des Porträts oder des Devotionsbildes aufzuzeichnen, hätte einen weiten Weg“, weil er „Farben sehen und Farben sagen können“ müsste, er müsste die „Sprache eines Dichters und die Geistesgegenwart eines Redners besitzen“ und „nicht allein Historiker sein, sondern auch Psychologe, der am Leben gelernt hat, ein Weiser, der das Lächeln der Mona Lisa [...] mit Worten wiederholen kann“. Und doch hätte er „immerhin mit Menschen umzugehen, von Menschen zu erzählen und den Menschen zu feiern, indem er ihn erkennt“.<sup>831</sup> Derjenige jedoch, der „die Geschichte der Landschaft zu schreiben hätte, befände sich zunächst hilflos preisgegeben dem Fremden, dem Unverwandten, dem Unfassbaren“. Er konstatiert:

*Denn gestehen wir es nur: Die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll der*

---

März 1902 als begleitende Studie zu einem Vogeler gewidmeten Sonderheft der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* erschien. Sowohl der Aufsatz als auch das etwas später entstandene, Vogeler gewidmete Schlusskapitel der Monographie spiegeln sehr gut Rilkes damaliges Verständnis der Kunst seines Freundes und offenbaren sein Anliegen, die bisherige Einschätzung von Vogelers Kunst zu widerlegen und mit dem Bild des Künstlers als eines verträumten Romantikers aufzuräumen. Dennoch wird deutlich, dass sich der Dichter bereits von jener Kunst des Jugendstils zu distanzieren beginnt, die er durch Vogeler verkörpert sieht. Für die Ausbildung seiner eigenen Kunstansichten sind daher andere Künstler von Belang. Seine Tagebucheinträge und Briefe demonstrieren, dass es sich dabei vor allem um das Ehepaar Modersohn handelt.

<sup>830</sup> RW, S. 9.

<sup>831</sup> Vgl. ebd.

*Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt und, gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert, denen wir mit einer gewissen Verlegenheit, wie zufällig kommende Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen.*<sup>832</sup>

Für den Dichter ist Landschaft das, was uns überdauert, und etwas, worin der Mensch verschwindet. Gerade in dem, was einem in schwärmerisch-romantischem Sinne als intim vertraut vorkommt, nämlich in der Landschaft, erweist sich für ihn das Phänomen der Entfremdung am radikalsten.<sup>833</sup> Rilke, der anfangs noch von einem monistischen Weltbild – also von einer selbstverständlichen Einheit von Ich und Welt – ausging<sup>834</sup>, offenbart mit diesen Worten einen beachtlichen Sinneswandel: Er lernt, die Natur als vom Subjekt unabhängig existierend zu begreifen. „Sie weiß nichts von uns“, schreibt er einige Abschnitte später. „Und was die Menschen auch erreicht haben mögen, es war noch keiner so groß, dass sie teilgenommen hätte an seinem Schmerz, dass sie eingestimmt hätte in seine Freude.“<sup>835</sup>

Überhaupt habe der „gewöhnliche Mensch, der mit den Menschen lebt und die Natur nur so weit sieht, als sie sich auf ihn bezieht,“ den unmittelbaren Zugang zur Natur verloren, sehe nur noch die menschengeformte „Oberfläche der Dinge“ und die Natur als ein „Selbstverständliches und Vorhandenes, das so viel als möglich ausgenutzt werden“ müsse.<sup>836</sup> Diesem Naturverständnis stellt der Dichter ein anderes gegenüber. Er greift Gedanken auf, die er schon seit langer Zeit hegt und die ein Leitmotiv seiner frühen Dichtung bilden. Er spricht von einer besonderen Phase menschlicher Existenz, die vor allem durch ihre Naturnähe ausgezeichnet ist:

*Anders schon sehen Kinder die Natur; einsame Kinder besonders, welche unter Erwachsenen aufwachsen, schließen sich ihr mit einer Art von Gleichgesinntheit an und leben in ihr, ähnlich den kleinen Tieren, ganz hingegeben an die Ereignisse des Waldes und des Himmels und in einem unschuldigen, scheinbaren Einklang mit ihnen.*<sup>837</sup>

---

<sup>832</sup> Ebd., S. 10 f.

<sup>833</sup> Vgl. Görner, Rüdiger (2004): Worpsswede als ästhetische Lebensform. Rilke und die Sprache der Kunst. In: Rilke-Perspektiven: „Aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes“. Overath: Bücken & Sulzer Verlag. S. 62-73, hier S. 68.

<sup>834</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.1.1. „Ein Land für Lehrjahre“ und 4.2.1.3. Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter“. Durch den allmählichen Verlust des monistischen Glaubens, der mit der Schaffenspause nach der zweiten Russlandreise einsetzt und nach der ästhetisch ergiebigen Verarbeitung in Worpsswede eine existenzielle Zuspitzung in der Krise 1900 erfährt, verändert sich Rilkes Auffassung von den Dingen grundsätzlich: Sie stehen nicht länger undifferenziert im Kontinuum der Dunkelheit, der All-Einheit, sondern werden nun einzeln wahrgenommen, ihre Besonderheit in Form und Kontur erfasst. Vgl. Pagni (1984), S. 116 f.

<sup>835</sup> Vgl. RW, S. 13

<sup>836</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>837</sup> Ebd.

Schon an dieser Stelle beginnt Rilke, die Bedeutung der Kindheit für sein künstlerisches Verständnis zu entfalten. Erneut wird diese Lebensphase als eine ideale Zeit im „unschuldigen, scheinbaren Einklang“ mit der Natur gekennzeichnet, in der jene Entfremdungsprozesse, die mit dem Erwachsenwerden einsetzen, noch nicht wirken. Folgt man nämlich seinen Ausführungen, erwartet die Jünglinge und Mädchen eine „einsame, von vielen tiefen Melancholien zitternde Zeit, weil sie [...], unsäglich verlassen, fühlen, dass die Dinge und Ereignisse der Natur nicht mehr und die Menschen noch nicht an ihnen teilnehmen“.<sup>838</sup>

Doch gerade aus dieser Phase des Übergangs resultieren für den Dichter zwei mögliche Lebenswege: Während die einen sich entscheiden „zu den Menschen zu gehen, um ihre Arbeit und ihr Los zu teilen, um zu nützen, zu helfen und der Erweiterung dieses Lebens irgendwie zu dienen“, wollen die anderen „die verlorene Natur nicht lassen“, sie wollen „ihr nachgehen und nun versuchen, [...] ihr wieder so nahe zu kommen, wie sie ihr, ohne es recht zu wissen, in der Kindheit waren“.<sup>839</sup> Es wird deutlich, dass Rilke hier eine Brücke schlägt zwischen dem Ideal der Kindheit und einem Lebensentwurf, den er der zweiten Menschengruppe zuweist:

*Man begreift, daß diese letzteren Künstler sind: Dichter oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen, das im tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend Begründeten vorziehen, und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen. Und mit diesen einzelnen Einsamen nähert sich die ganze Menschheit der Natur.<sup>840</sup>*

In diesen Zeilen verknüpft Rilke nicht nur die beiden Existenzweisen des Menschen, die für sein Denken entscheidende Bedeutung haben, Kindheit und Künstlerschaft, auf eine Weise, wie er es sonst nie *expressis verbis* getan hat, er fragt auch nach dem Verhältnis von Mensch und Natur, um in den folgenden Zeilen die Position der Kunst in dieser Konstellation definieren und als unentbehrlich profilieren zu können:

*Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden. In Wirklichkeit leben sie nebeneinander, kaum voneinander wissend, und im Bilde, in der Symphonie, mit einem Worte in der Kunst, scheinen sie sich, wie in einer höheren prophetischen Wahrheit, zusammenzuschließen, aufeinander zu berufen und es ist, als ergänzten sie einander zu jener vollkommenen Einheit, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht.<sup>841</sup>*

---

<sup>838</sup> Vgl. ebd.

<sup>839</sup> Vgl. ebd., S. 15 f.

<sup>840</sup> Ebd., S. 16.

<sup>841</sup> Ebd.



In einer Lebenswelt also, die durchgängig von Fremdheitserfahrungen beherrscht ist, fungiert Kunst als ein „Medium“, wörtlich verstanden als Mittel, Mittler oder Vermittelndes, in dem eine Begegnung von Mensch und Landschaft stattfinden kann. Erst in diesem Medium, ob „im Bilde, in der Symphonie“ oder „mit einem Worte in der Kunst“ schließen sie sich zu jener Einheit zusammen, die nach der Kindheit verlorenging, zu einer Einheit schließlich, „die das Wesen des Kunstwerks ausmacht“. Dem Kunstwerk wird auf diese Weise also eine Erlösungsfunktion zuerkannt, der „Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All“ kann als Thema und Absicht aller Kunst verstanden werden.<sup>842</sup> Gleichzeitig verweist diese Formulierung auf das Bild der Waage, das Gleichgewicht, das im Kunstverständnis des Dichters immer wieder erscheint. Erst in der Ausgewogenheit von Ich und Welt kann die für die künstlerische Kreativität erforderliche Einheit entstehen, erst unter diesen Voraussetzungen kann die Aufgabe des Künstlers, „das viele immer mehr zu vereinfachen, d.h. in sich aufzunehmen“ gelingen.<sup>843</sup>

Diese frühen Textpassagen der Monographie (S. 10 ff. und S. 14-16) sind wohl der direkteste Ausdruck von Rilkes gewandeltem Kunstverständnis. Nach seinen Erlebnissen in der Künstlerkolonie Worpswede benennt er hier zum ersten Mal die Kernpunkte seines neuen ästhetischen Programms: Nicht nur die Erfahrung von der Fremdheit und Teilnahmslosigkeit der Landschaft wird in diesen Worten festgehalten, auch seine Überlegungen zum Thema Kindheit und seine Definition modernen Künstlertums werden in diesem Zusammenhang neu formuliert.

Viele Worpsweder Tagebucheinträge des Dichters lassen bereits auf einen Reflexionsprozess schließen, dessen Ertrag in der Monographie schließlich sichtbar wird.<sup>844</sup> Hieß es in einem Tagebucheintrag vom 27. September 1900 beispielsweise noch „wenn ich von Menschen lernen kann, sind es diese hier, die so landschaftlich wirken, dass ihre Nachbarschaft mich nicht ängstigt, sondern mich nur breit mit Bildern berührt, aus denen ich hier verschwenderisch lebe“<sup>845</sup>, lautet die entsprechende Stelle in der Monographie:

*Und ein Bildnis machen, heißt das nicht, einen Menschen wie eine Landschaft sehen, und gibt es eine Landschaft ohne Figuren, welche nicht ganz erfüllt ist davon, von dem zu erzählen, der sie gesehen hat?*<sup>846</sup>

---

<sup>842</sup> Vgl. ebd.

<sup>843</sup> Vgl. Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900. In: RTF, S. 228.

<sup>844</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.1. *Rilkes Tagebücher: Bericht, Poesie und Reflexion*.

<sup>845</sup> Vgl. RTF, S. 264.

<sup>846</sup> Ebd., S. 17.

Ähnliche Übereinstimmungen finden sich ebenfalls im Thema Kindheit. Hier denke man etwa an Rilkes Unterhaltung mit Paula Becker im Lilienatelier<sup>847</sup>, aber auch seine lyrischen Auseinandersetzungen mit Kindheit und Jugend<sup>848</sup> beinhalten bereits um 1900 elementare Eckpunkte des oben aufgeführten Künstlerbildes aus der Monographie<sup>849</sup>, zu dessen Konstellation die Kindheit unmissverständlich gehört. Ein Vers aus dem Gedicht *Dies schien mir lang wie eine Art von Tod: / Das Nicht-mehr-Jüngling-Sein von Angesicht*<sup>850</sup> lautet: „Man steht bei Bäumen nicht mehr brüderlich“. In verdichteter Form reißt der Dichter bereits hier den Motivkomplex von Kindheit, Naturnähe und Naivität an – eine Einheit, die, laut Rilke, mit dem Erwachsenwerden zerstört wird.

Überhaupt scheint sein Künstlerbild maßgeblich von dem, was er in der Gemeinschaft der Worpsweder Künstler erfährt und erlebt, beeinflusst zu sein. In der Gesellschaft der beiden „Mädchen in Weiß“, aber auch durch die Gespräche und Briefwechsel mit Modersohn entwickelt er ein Selbst- und Künstlerbild, das im Laufe der Wochen und Monate weiter konkretisiert wird. So erscheinen etwa seine Ausführungen zum Thema Künstlertum, die er im Anschluss an einen intensiven Gedankenaustausch mit Otto Modersohn in sein Tagebuch schreibt, als Vorstudie zu dem Künstlerbild, das sich zwei Jahre später in der Monographie offenbart.<sup>851</sup>

Nicht zuletzt enthüllen die einleitenden Worte der Monographie eine neue Wahrnehmung der Dinge, die sich in der veränderten Haltung des Ich zeigt, das nicht mehr *mit* ihnen ist, sondern

---

<sup>847</sup> „Und ich weiß nur eines, was, von allem Äußerlichen abgesehen, bestätigen kann, dass man das Richtige will und das eigene Leben lebt. Wenn man sich plötzlich bei jeder Schönheit, über alle Zwischenzeiten und Zwiespälte hinweg, als frommer Fortsetzer der eigenen Kindheit fühlt und merkt, dass das Leben von heute mit seinem Beginn genau an den Rand passen würde, mit welchem die Kindheit irgendwo an Verwirrung und Zufall, an die Invasion des Großen grenzt...Man kann von keiner Seite sonst belobt und bestätigt werden.“ Tagebucheintrag Rilkes vom 15. September 1900. In: Ebd., S. 231.

<sup>848</sup> Hierzu zählen unter anderem die im Tagebuch niedergeschriebenen Mädchen-Gedichte und seine Gedichte *Dies schien mir lang wie eine Art von Tod: / das Nicht-mehr-Jüngling-Sein von Angesicht* und *Das Mannsein, wie es uns naht*. In: Ebd., S. 217 ff., S. 239, S. 240, S. 276.

<sup>849</sup> Vgl. RW, S. 14 ff.

<sup>850</sup> Gedicht aus Rilkes Tagebucheintrag vom 10. September. In: Ebd., S. 219, V. 9. Das vollständige Gedicht findet sich in Kapitel 4.2.1.2.

<sup>851</sup> Kennzeichnend ist vor allem jene Passage, in der er von der Notwendigkeit des Einheitwerdens für das künstlerische Schaffen schreibt: „[...] er hat das Gefühl, eine Einheit geworden zu sein allem vielen gegenüber, und die Aufgabe, das viele immer mehr zu vereinfachen, d.h. in sich aufzunehmen. Sein Wachstum ist begründet. Seine Seele lebt nach allen Seiten hin. Seine Augen sind arglos offen. Seine Lippen geduldig und selten redend. Seine Hände am Werke. Er ist Künstler.“ Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900. In: Ebd., S. 228. In der Einleitung der Monographie findet sich der Begriff „Einheit“ implizit dort, wo Ich und Welt sich zusammenschließen: „Unter diesem Gesichtspunkt scheint es, als läge das Thema und die Absicht aller Kunst in dem Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All, und als wäre der Moment der Erhebung, der künstlerisch-wichtige Moment derjenige, in welchem die beiden Waagschalen sich das Gleichgewicht halten.“ In: RW, S. 16.

vor ihnen steht und sie beobachtet.<sup>852</sup> Der Dichter fühlt sich nicht mehr involviert in das große Naturgeschehen, er hat die Landschaft als ästhetisches Objekt entdeckt. Vor ihr wie vor den Kunstwerken ist Rilke eine kontemplative Haltung die einzig richtige. Ebenso wie die Natur will er das Kunstwerk jeder Hinterfragbarkeit entziehen, erst im selbstvergessenen Gewahren von Gegenständen der Wahrnehmungen sieht er die Möglichkeit, das Wesen der Dinge zu erfassen.<sup>853</sup> Es wird auch rasch deutlich, warum sich die „jungen Menschen, die jahrelang ungeduldig und unzufrieden auf Akademien gesessen hatten“ ausgerechnet in die Landschaft begeben, um dort zu malen: „Sie wollen ein Leben sehen, neben sich, über sich, um sich, ein Leben, das lebt, ohne sich um sie zu kümmern“.<sup>854</sup>

Schon im Spätsommer 1900 beschreibt Rilke diese Art von Teilnahme an der Natur als „etwas wie Selbstlosigkeit“; das, was er damals als ein „Nicht-uns-Begleiten der wechselnden Landschaft mit den Blicken“, und „nur Augesein, ohne sich Rechenschaft zu geben, über wem“ entdeckt,<sup>855</sup> kommt der in der Monographie vollzogenen Destruktion aller ideengeschichtlichen Konzeptionen und Traditionen, die sich „auf unsere Verwandtschaft mit der Natur berufen“, sehr nahe.<sup>856</sup> Rilke entlarvt jeglichen „Einklang“ mit der Natur als einen „scheinbaren“<sup>857</sup>, woraus er in doppelter Hinsicht kunsttheoretisches Kapital schlägt: Zum einen kann er auf diese Weise die Liebe des Menschen zur Natur nicht etwa als Neigung zu etwas Verwandtem oder Nahestehendem, sondern als bloße Dankbarkeit für die Erlösung aus Ausdrucksnot erklären.<sup>858</sup> Zum anderen ermöglicht ihm die Fremdheitsdiagnose eine Positionsbestimmung des Künstlers in einer modernen, vom Bewusstsein totaler Entfremdung geprägten Lebenswelt: Für ihn besteht die Aufgabe des modernen Dichters darin, die Qualität eines naiven, unmittelbaren Weltverhältnisses wiederzugewinnen.<sup>859</sup> Der Künstler oder Dichter wird eben nicht zu einem „gewöhnlichen Menschen“, er kann „die verlorene Natur nicht lassen“ und sucht sich ihr „mit Aufwendung eines gesammelten Willens“ wieder zu nähern.<sup>860</sup>

---

<sup>852</sup> Auch im sechs Jahre später entstehenden *Requiem für eine Freundin* wird diese Haltung sichtbar: „nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst / dich vor den Spiegel, liebtest dich hinein / bis auf dein Schauen; das blieb groß davor / und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.“ In: RR, V. 81-84.

<sup>853</sup> Vgl. Pagni (1984), S. 113 ff.

<sup>854</sup> RW, S. 32 f.

<sup>855</sup> Vgl. Rilkes Tagebucheintrag vom 11. September 1900. In: RTF, S. 223 f.

<sup>856</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>857</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>858</sup> Inwiefern die Natur dem Künstler aus Ausdrucksmittel dienen kann, wird im Modersohn-Kapitel der Monographie ausführlicher dargelegt.

<sup>859</sup> Vgl. Büssgen (2004), S. 138 f.

<sup>860</sup> Vgl. RW, S. 14 ff.

Doch was wollen die Künstler gerade in Worpswede, was wollen sie in dieser dunklen Landschaft und „unter diesen Menschen“? Mit dieser Frage leitet Rilke die Schlusspassage seiner Einleitung ein:

*Darauf ist zu sagen, daß sie nicht unter ihnen leben, sondern ihnen gleichsam gegenüberstehen, wie sie den Bäumen gegenüberstehen und allen den Dingen, die umflutet von der feuchten, tonigen Luft, wachsen und sich bewegen. Sie kommen von fernher. Sie drücken diese Menschen, die nicht ihresgleichen sind, in die Landschaft hinein; und das ist keine Gewaltsamkeit. Die Kraft eines Kindes reicht dafür aus, - und Runge schrieb: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.“ Sie wollen das Beste erreichen und sie sind Kinder geworden. Sie sehen alles in einem Atem, Menschen und Dinge. Wie die eigentümliche farbige Luft dieser hohen Himmel kein Unterschied macht und alles, was in ihr aufsteht und ruht, mit derselben Güte umgibt, so üben sie eine gewisse naive Gerechtigkeit, indem sie, ohne nachzudenken, Menschen und Dinge, in stillem Nebeneinander, als Erscheinungen derselben Atmosphäre und als Träger von Farben, die sie leuchten macht, empfinden. Sie tun niemandem unrecht damit. Sie helfen diesen Leuten nicht, sie belehren sie nicht, sie bessern sie nicht damit.<sup>861</sup>*

Was Rilke an den Worpsweder Malern bewundert, ist ihr Blick auf die Moorlandschaft und ihre Bewohner, der als kindlich und neutral, nämlich intentionslos und vorbehaltlos und uninteressiert an jeder interpretierenden Nebenabsicht, Wertung oder Wirkung gekennzeichnet wird. Ihnen schreibt er die Fähigkeit zu, aus dem „Leben“ dieser Menschen „eine Wahrheit“ herauszuholen, „an der sie selbst wachsen, oder, um nicht zu viel zu sagen, eine Wahrscheinlichkeit, die man lieben kann“.<sup>862</sup> Damit rekurriert er auf ein Zitat Maurice Maeterlincks und führt dessen Gedanken weiter:

*Es gibt noch keine Wahrheit, aber es gibt überall drei gute Wahrscheinlichkeiten. Jeder wählt sich eine davon aus, oder besser, sie wählt ihn, und diese Wahl, die er trifft, oder die ihn trifft, geschieht oft ganz instinktiv. Er hält sich fortan an sie und sie bestimmt Form und Inhalt aller Dinge, die auf ihn eindringen.<sup>863</sup>*

An einem Beispiel möchte der Dichter nun diese drei Wahrscheinlichkeiten darlegen:

*Es ergibt sich die kurzsichtige Wahrscheinlichkeit des Romantikers, der verschönt, indem er schaut, die unerbittliche grausame Wahrscheinlichkeit des Realisten und endlich die stille, tiefe, unerforschten Zusammenhängen vertrauende Wahrscheinlichkeit des Weisen, welche vielleicht der Wahrheit am nächsten kommt.<sup>864</sup>*

So kommt er zu dem Schluss:

*Nicht weit von dieser Wahrscheinlichkeit liegt die naive Wahrscheinlichkeit des Künstlers. Indem er die Menschen zu den Dingen stellt, erhebt er sie: denn er ist der Freund, der Vertraute, der Dichter der Dinge.<sup>865</sup>*

---

<sup>861</sup> Ebd., S. 40.

<sup>862</sup> Vgl. ebd.

<sup>863</sup> Ebd.

<sup>864</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>865</sup> Ebd.

Für Rilke scheint der Künstler sogar über dem Weisen zu stehen, da der Weise bestrebt ist, Rätsel zu lösen, während der Künstler eine noch größere Aufgabe innehat:

*Des Künstlers ist es, das Rätsel zu – lieben. Das ist alle Kunst: Liebe, die sich über Rätsel ergossen hat, – und das sind alle Kunstwerke: Rätsel, umgeben, geschmückt, überschüttet von Liebe.*<sup>866</sup>

„Die vielen Rätsel“ Worpstedes – das sind für Rilke die „Birkenbäume, die Moorhütten, die Heideflächen, die Menschen, die Abende und die Tage“, die vor den Malern der Künstlerkolonie liegen.<sup>867</sup> Diese in ihrer Eigenheit und Wesenhaftigkeit lieben und erfassen zu können, ohne sich auf mitgebrachte Vorkenntnisse oder Urteile zu berufen, sieht er als ihr größtes Verdienst an. Er begreift ihr tagtägliches Einlassen auf die natürliche Umgebung, ihre akribische, naturnahe Arbeitsweise und ihre unaufhörliche Suche nach der Perfektion künstlerischen Ausdrucks als einen andauernden Prozess individueller Vervollkommnung.

Rilke schließt seine ausführliche Einleitung der Monographie mit einem Hinweis darauf, dass in den einzelnen Künstlerporträts „nicht in Form einer Kritik, auch nicht mit der Prätension, Abgeschlossenes zu geben“ von Menschen die Rede sein wird, bei denen es sich um „Werdende“ handelt, „um Leute, die sich verändern, die wachsen und die vielleicht, im Augenblick, da ich diese Worte schreibe, etwas schaffen, was alles widerlegt, was vorangegangen ist“.<sup>868</sup> Er greift also auf die Worte des Eingangs zurück und bekräftigt damit seine Absicht, vor allem das Werden, das Wachsen der fünf Künstler zu berücksichtigen, ohne kritische Wertungen abzugeben.<sup>869</sup> Gleichzeitig zeigt er sich rücksichtsvoll gegenüber jenen Malern, die sich zum Zeitpunkt der Niederschrift in einer Phase künstlerischer Weiterentwicklung befinden und stilistische Festlegungen scheuen. Mit einer demütigen, dem eigenen Anspruch genügenden Haltung möchte er sich in den folgenden Porträts auf die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten einlassen; so gilt für ihn

*die Beschränkung, die immer vorausgesetzt werden muss, wo einer versucht, dem Leben eines Menschen wahrsagend nachzugehen: „Wir werden oft vor dem Unbekannten innezuhalten haben.“*<sup>870</sup>

---

<sup>866</sup> Ebd.

<sup>867</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>868</sup> Ebd.

<sup>869</sup> Allerdings kann der Dichter dem ihm selbst auferlegten Anspruch nicht immer standhalten. Daugelat betont, dass Rilke sehr wohl Urteile über die Maler fällt, da er einige Arbeiten lobend hervorhebt, während er andere Bilder ablehnt. Es wird schnell klar: Indem er über die norddeutschen Künstler schreibt, scheint er sich gleichzeitig der Kriterien zu vergewissern, die seiner Meinung nach das Wesen von wahrer Kunst ausmachen. Rilke verfolgt also keineswegs die Absicht, nicht zu richten, vielmehr gibt er seinen eigenen Überzeugungen Raum, um die Kriterien zu umreißen, an denen sich die Maler messen lassen müssen. Vgl. Daugelat (2005), S. 109 f.

<sup>870</sup> RW, S. 42.

## II. Das Modersohn-Kapitel

Rilkes Auseinandersetzung mit Otto Modersohn ist, wie bereits oben angesprochen, in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: Einerseits reichen ihm die biographischen Abschnitte des Kapitels dazu, sich auf allgemeine Weise über die Bedingungen und Voraussetzungen seines Kunstschaffens zu äußern, andererseits nutzt er gerade jene Passagen, die Modersohns Œuvre gewidmet sind, für eine umfassende Darlegung seiner eigenen ästhetischen Theorie.<sup>871</sup>

Seine Ausführungen beginnen mit einem Blick auf die ersten Erfolge des Malers, die mit der Ausstellung im Münchener Glaspalast 1895 einsetzen. Auf die Äußerung eines „bekannten Kritikers“ eingehend, der den Durchbruch der jungen, unbekanntem Maler aus Worpswede damals verblüfft mit den Worten „Niemals ist eine Wahrheit so unwahrscheinlich gewesen“ quittiert hatte, konstatiert Rilke: „Diese unwahrscheinliche Wahrheit war vor allem Otto Modersohn.“<sup>872</sup>

Der Anspruch dieses frühen Satzes bleibt auch für die folgenden Seiten bestimmend: Der Dichter erzählt den Werdegang des Landschaftsmalers als die Geschichte eines Wunders, dessen Kern in der Begegnung des Menschen Modersohn mit der Landschaft Worpswedes liegt. Für Rilke bringt Modersohn die wichtigste Voraussetzung mit, die zu einem Künstler gehört: das Schauen. Dies erwähnt er beinahe beiläufig, wenn er von der inhaltlichen Spannweite seiner Bilder spricht:

*Aber man sah auf den ersten Blick, daß sie **ein** Mensch in sich trug, ein schauender Mensch mit einer weiten Seele, in der alles Farbe und Landschaft wurde. Man stand vor Erlebnissen. Es waren **confessions**, was da gegeben war. Bekenntnisse in Versen, in breiten, langzeiligen, rauschenden Versen.*<sup>873</sup>

Rilke spricht von „Bekenntnissen“, um die Kunstwerke Modersohns zu charakterisieren. Sie erhalten für ihn dadurch ihren geständigen Charakter, dass sie Bild gewordene Erlebnisse und Erfahrungen wiedergeben. Interessant ist jedoch, dass ihm diese Bekenntnisse „in Versen“ erscheinen, schreibt Rilke doch über einen bildenden Künstler, dessen Sprache ganz anderer Natur ist. Liest man jedoch folgende Zeilen, wird deutlich, dass Rilke hier offenbar aus seiner eigenen Erfahrung als Dichter heraus denkt und schreibt.

---

<sup>871</sup> Vgl. dazu auch Daugelats einleitende Ausführungen zum Modersohn-Kapitel der Monographie *Worpswede*. In: Daugelat (2005), S. 115.

<sup>872</sup> RW, S. 89.

<sup>873</sup> Ebd., S. 90. Hervorhebungen im Original kursiv. Rilkes Bewunderung gilt in diesem Zusammenhang vor allem der Fähigkeit Modersohns, sowohl Bilder wie *Sturm im Teufelsmoor*, das „wie eine Ballade“ oder ein „Drama“ wirkt, als auch „helle, stille, gleichsam erwachende“ Gemälde wie *Herbstmorgen am Moorkanal* malen zu können. Diese Bilder drücken für ihn „Kontraste“ aus, „Krieg und Frieden, Hymne und Hirtenlied“. Vgl. ebd., S. 89 f.

Deshalb führt er die ihm aus der dichterischen Arbeit vertrauten Begriffe wie „Verse“, „sagen“ oder „Sprache“ ein, womit das über Modersohn Gesagte zur Selbstcharakteristik Rilkes avanciert:

*Einer sein, als Künstler, heißt: sich sagen können. Das wäre nicht so schwer, wenn die Sprache von dem Einzelnen ausginge, in ihm entstünde und sich, von da aus, allmählich Ohr und Verständnis der anderen erzwänge.*<sup>874</sup>

Dies sei jedoch nicht der Fall, so Rilke. Ganz im Gegenteil sei Sprache das „Gemeinsame, das keiner gemacht hat, weil alle es fortwährend machen, die große, summende und schwingende Konvention, in die jeder hineinspricht, was er auf dem Herzen hat“.<sup>875</sup> Erinnerungen an die Ausführungen zum „gewöhnlichen Menschen“ und dem „Künstler“ aus der Einleitung werden hier laut. Rilke scheut jede Konvention, jegliches Anpassen an das allzu Selbstverständliche, Allgemeine; sein Künstlerbild ist durchdrungen von einer Sehnsucht nach individuellem Ausdruck. Er fährt fort:

*[...] Und da kommt es vor, daß einer, der innerlich anders ist, als seine Nachbarn [sic], sich verliert, indem er sich ausspricht, wie der Regen im Meer verloren geht. Alles Eigene erfordert also, wenn es nicht schweigen will, eine eigene Sprache. Es ist nicht ohne sie. Das haben alle gewußt, die große Verschiedenheiten in sich fühlten.*<sup>876</sup>

Erneut wird eine weitere Facette seines Künstlerbildes benannt: die Notwendigkeit einer eigenen Sprache. Ein Künstler muss folglich jemand sein, der „sich sagen“ kann, der das, was er erlebt, auf eigene Weise zum Ausdruck bringen kann. Hinsichtlich des Landschaftsmalers Modersohn liegt Rilke das inhaltliche Sujet seiner Kunst klar vor Augen. Doch „woher“ ist die Sprache „zu holen“? Rilke antwortet mit einem Zitat Eugène Delacroix‘:

*[...] La nature est pour nous un dictionnaire, nous y cherchons des mots.*<sup>877</sup>

Doch sogleich versucht er möglichen Missverständnissen aus dem Weg zu gehen, hatte er doch in der Einleitung des Buches noch geschrieben, „die Natur sei, dem Menschen gegenüber, das andere, das Fremde, das nicht einmal Feindliche, das Teilnahmslose“.<sup>878</sup> Es sei eben *kein* Widerspruch, die Natur als Wörterbuch zu bezeichnen und sie gleichzeitig als das Fremde, Teilnahmslose zu verstehen, denn:

---

<sup>874</sup> Ebd., S. 94.

<sup>875</sup> Ebd.

<sup>876</sup> Ebd. Hervorhebung im Original kursiv.

<sup>877</sup> Ebd. Bereits im September 1900 hatte der Dichter diesen Satz in sein Tagebuch aufgenommen. Damals stand er in unmittelbarem Zusammenhang mit einer ästhetischen Erfahrung im alten Park der Ziegelei. Siehe Rilkes Tagebucheintrag vom 12. September 1900. In: RTF, S. 226.

<sup>878</sup> Vgl. ebd., S. 94 f.

*Gerade dieser Umstand macht es möglich, sich der Natur als eines Wörterbuches zu bedienen. Nur weil sie uns so sehr verschieden, so ganz entgegengesetzt ist, sind wir im stande, uns durch sie auszudrücken. Gleiches mit gleichem zu sagen ist kein Fortschritt. Eisen an Eisen geschlagen gibt nur ein Geräusch, keinen Funken.*<sup>879</sup>

Zum „Wortschatz“ scheint die Landschaft also geradezu vorbestimmt, weil Eigenes im Medium eines ganz Anderen am besten ausgedrückt werden könne.<sup>880</sup> Erst durch die völlige Loslösung von semantischen Implikationen und die ungeteilte Konzentration auf das optisch Wahrnehmbare kann eine neue, eigene Sprache entstehen. Dies stellt freilich einen hohen Anspruch an den Künstler:

*Immer ist der Künstler derjenige, der etwas Tiefeigenes, Einsames, etwas, was er mit niemandem teilt, sagen will, sagen muß und immer versucht er das mit dem Fremdesten, Fernsten, das er noch überschauen kann, auszusprechen. Daß dieses Fernste immer auch dasjenige ist, was er man meisten liebt, folgt vielleicht erst daraus.*<sup>881</sup>

Rilke beschreibt diese Liebe als eine „rührende Dankbarkeit gegen den Gegenstand“, von der der Künstler „sichtbare Zeichen für sein innerstes Erleben verlangen darf“<sup>882</sup>. Seine Zuflucht zum unendlichen Nuancenreichtum des Sichtbaren, seine Suche nach neuen, unverbrauchten und die Differenzierungsarmut des Begriffs überbietenden Artikulationsweisen für die Bewegungen des Inneren steht werkgeschichtlich im Kontext seiner frühen Vorwand-Ästhetik<sup>883</sup>, wie auch der folgende Satz unmissverständlich zu verstehen gibt:

*Der Künstler von heute empfängt von der Landschaft die Sprache für seine Geständnisse und nicht der Maler allein.*<sup>884</sup>

Es liegt jedoch auf der Hand, dass sich der Dichter allmählich von einer Haltung zu lösen beginnt, die lediglich auf einem Wachstum innerer Reichtümer beruht, die es dann ob ihrer Unfasslichkeit an „Vorwänden“ deutlich zu machen gilt. Kunst ist nicht länger nur „Geständnis“ eines „Tiefinneren“, was bedeutet, dass der Künstler in seinem Werk das Innere seiner eigenen Persönlichkeit offenbart und ebenso das diskrete Wesen der Dinge.<sup>885</sup>

---

<sup>879</sup> Ebd., S. 95 f.

<sup>880</sup> Vgl. ebd., S. 17. Auf diese Weise erhalten auch Rilkes Worte aus der Einleitung, „einen Menschen wie eine Landschaft“ zu sehen, eine tiefere Bedeutung.

<sup>881</sup> Ebd., S. 97. Hervorhebung im Original kursiv.

<sup>882</sup> Vgl. ebd.

<sup>883</sup> Vgl. Büssgen (2004), S. 136 f. Zu ‚Vorwand‘ und ‚Geständnis‘ siehe auch Koch, Manfred (2004), S. 483-485. Schon in seinem Aufsatz *Von der Landschaft*, der 1902 als Vorstudie zur Einleitung der Monographie entsteht, wird die Landschaft als ‚Vorwand‘ oder ‚Ausdrucksmittel‘ für ein subjektives ‚Geständnis‘ des Künstlers bezeichnet. Vgl. Koch (2004), S. 491 f.

<sup>884</sup> RW, S. 97.

<sup>885</sup> Vgl. Koch (2004), S. 483. Erhellend für das Verständnis seiner frühen Kunsttheorie ist eine Textpassage aus seinem Vortrag *Moderne Lyrik* aus dem Jahr 1898: „Kunst erscheint mir als das Bestreben des Einzelnen [...], eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen



Neu ist die zusehends dichtere und differenziertere Gestaltung des Außen (hier: die Landschaft), das bereits die allein gültige Sprache des Inneren ist. An die Stelle des früheren Spontanitätsglaubens tritt nun das Konzept anhaltender Gefühlsarbeit durch kontemplative Versenkung ins Objekt, wonach der Künstler seine innere Konfession allein der völlig hingegenen Betrachtung der äußeren Natur entnimmt.<sup>886</sup> Rilke findet auf dem Umweg der Naturreflexion zum Kontext zwischen Sprachkritik und individuellem Ausdrucksbegehren. Schließlich sei es ein Merkmal der „modernen Kunst“, dass sie „nicht nur für die Oberfläche der Erlebnisse einige Vokabeln“ enthalte, sondern „vielmehr die Gelegenheit“ biete, „gerade das Innerste und Eigenste, das Allerindividuellste, bis in seine feinsten Nüancen (sic!) hinein, sinnlich und sichtbar zu sagen.“<sup>887</sup>

Es mag den Leser verwundern, im Zuge der bisherigen Ausführungen bislang noch (vermeintlich) wenig über den eigentlichen Protagonisten des Kapitels erfahren zu haben. Dieser Skeptis versucht Rilke frühzeitig zu begegnen:

*Wenn es scheint, daß hier Überflüssiges, nicht in diesem Moment Fälliges zur Sprache kam, so wäre zur Entschuldigung zu sagen, daß es bei der Menge und Verwirrung der Meinungen nicht gut angeht, von einer bestimmten Kunst zu reden, ohne gewisse allgemeine Punkte festgelegt zu haben, auf welchen alle vorhergehenden und alle folgenden Betrachtungen ruhen.*<sup>888</sup>

Rilke bezeichnet die Voraussetzungen, die er dem Leser für die weitere Lektüre des Buches zur Verfügung stellt, als „Schlüssel“. So sei auch „die Stelle, an welcher diese Bemerkungen eingefügt wurden, [...] nicht willkürlich gewählt“, diese Betrachtungen seien „für alle Künstler [...] wichtig.“<sup>889</sup> Vor allem aber seien Leben und Kunst Otto Modersohns ohne die vorausgeschickten Informationen kaum angemessen zu würdigen:

*Wie wäre es ohne diesen Fernblick möglich gewesen, die Bedeutung Otto Modersohns zu fassen, da man die Elemente seiner Kunst nicht anders als Persönlichkeit und Landschaft nennen kann? Um diesem Künstler gerecht zu werden, war es notwendig, statt der nächstliegenden Entwicklungen entferntere zu betrachten und einen Augenblick abzuwarten, wo in weite und*

---

beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. Die Geheimnisse der Dinge verschmelzen in seinem Innern mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen und werden ihm, als ob es eigene Sehnsüchte wären, laut.“ Rilke, Rainer Maria (1965): *Moderne Lyrik*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 360-394.

<sup>886</sup> Vgl. Koch (2004), S. 491 f. Allerdings ist zu sagen, dass man es in den Jahren 1899-1902 in Rilkes Kunsttheorie mit einer Überschneidung von differenzierten, vorwärtsweisenden Einsichten und eher konventionellen Auslassungen zu tun hat. Seine Terminologie von „Vorwand“ und „Geständnis“ wird beibehalten, auch wenn er das Begriffspaar nicht mehr so insistierend gebraucht wie in den Texten von 1898.

<sup>887</sup> Vgl. RW, S. 97 f.

<sup>888</sup> Ebd., S. 98.

<sup>889</sup> Vgl. ebd.

*geheimnisvolle Zusammenhänge ein Leuchten fiel. Und nun, da der Blitz, der sie aufdeckte, erloschen ist, kann man vorsichtig mit der bescheidenen Lampe weitergehen.*<sup>890</sup>

In diesem Sinne beginnt der Dichter nun, das Leben des Malers nachzuzeichnen, wobei er zunächst einen Schwerpunkt zu setzen scheint: Er geht ausführlich auf Modersohns frühe Kindheit in Soest ein, beschreibt die Gärten und Kirchen der Stadt, die nicht nur die Kindheit des Malers beeinflussten, sondern auch seine Kunst. Das „Gefühl für Sage und Märchen, das sich in Otto Modersohn und in seiner Kunst später so wundervoll entwickelt“ habe, sei „aus diesen Eindrücken geboren worden“<sup>891</sup>. Doch nicht nur das Alte und Vergangene reizt den jungen Modersohn. Der junge Westfale zeigt schon relativ früh die Neigung, der Natur besonders nahe kommen zu wollen; und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen:

*Zu tun als lebte man in ihr, ganz so wie jene Wesen, eingeweiht in alle Geheimnisse und vertraut mit der Tagesparole, die ausgegeben war. Da war keine Blume zu klein, sie wurde befragt und mußte sagen was sie wußte, kein Käfer war zu gering; er lebte doch immerhin mitten drin, und man konnte eine Menge von ihm lernen.*<sup>892</sup>

Sicherlich hat Rilke für diese Passage nicht nur die persönlichen Schilderungen Modersohns während der eingehenden Befragungen im Zuge der Vorrecherchen genutzt, sondern auch einen Blick in alte Tagebucheinträge der Worpsweder Zeit geworfen. Die Beobachtungen etwa, die der Dichter am 15. September 1900 unter der Überschrift „Eine Notiz über M[odersohn]s Art zu arbeiten“<sup>893</sup> festhält, weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem angesprochenen Abschnitt des Modersohn-Kapitels auf. Beide Texte beschreiben die Naturliebe des Malers – zunächst als Junge, im Tagebuch dann als erwachsener Mann – und schildern sein eigentümliches Verhältnis zu den mannigfaltigen Tieren und Pflanzen, die fortan sein Leben bestimmen.

Eine Erkenntnis, die Rilke aus der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Maler zieht, ist sicherlich die der Vorurteilslosigkeit und Genauigkeit des künstlerischen Blicks: Demnach darf der Künstler nicht von vornherein auf eine bestimmte sinnträchtige Komposition hinarbeiten, vielmehr muss der Sinn aus dem akribischen Umgang mit dem Material und dem

---

<sup>890</sup> Ebd., S. 98 f. Es ist also zu vermuten, dass Rilke den allgemeingültigeren Überlegungen im Modersohn-Kapitel eine größere Bedeutung zumisst als in den übrigen Teilen der Monographie. Während er die Kerngedanken seiner Kunsttheorie andernorts implizit voraussetzt, macht er sie hier nun ein wenig transparenter. Vgl. Daugelat (2005), S. 115 f.

<sup>891</sup> Vgl. RW, S. 101.

<sup>892</sup> Ebd., S. 105.

<sup>893</sup> In Kapitel 4.2.1.3. *Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter“* wurde diesem Tagebucheintrag ein längerer Abschnitt gewidmet. Ausgewählte Textpassagen liegen dort in zitierter Form vor.

Sich-Einlassen auf seine Besonderheiten, seine Möglichkeiten und Zwänge hervorgehen.<sup>894</sup> Als unerlässlich erweist sich in diesem Zusammenhang eine selbstvergessene und kontemplative Haltung, die schon der junge Modersohn in seiner zweiten Heimatstadt Münster kultiviert:

*Dieser junge Mensch, der sonst leicht verlegen wurde, konnte stundenlang stehen und irgendwelche Leute beobachten ohne alle Befangenheit. Er sah sie, wie er die kleinen Tiere sah und lernte dabei, ähnlich wie er von ihnen gelernt hatte [...].<sup>895</sup>*

Nachdem er sich über mehrere Seiten hinweg mit der Kindheit und Jugend des Malers beschäftigt und damit die entscheidenden Punkte seines künstlerischen Schaffens genannt hat, fragt er: „Scheint es übertrieben, diesen Beschäftigungen des Jünglings so viele Zeilen zu widmen?“<sup>896</sup> Seine Antwort ist als Überleitung zu seinen bereits aufgeführten Reflexionen über die Bedeutung der Kindheit zu verstehen:

*Man unterschätze nicht die Bedeutung dieser Jahre für den Künstler. Sie sind ganz erfüllt von einer frohen und naiven Vorbereitung und man kann behaupten, daß in ihnen nichts geschieht, was mit dem noch unformulierten Lebenswunsch und Lebensdrang des Menschen, der dabei reift, nicht im innigsten Einklang stünde. Ganz mit sich allein gelassen, arbeitet die Natur rastlos an der Erfüllung des noch unverratenen Planes. Ein fortwährendes Herbeitragen, Sammeln, Aufspeichern ist das Charakteristische dieser Jahre. Und die Auswahl geschieht noch ganz von selbst. Mit einer fast somnambulen Sicherheit greift die Natur nach dem, was sie braucht und sie findet es immer unter hundert Dingen heraus. Das verändert sich im Augenblick, da das Ziel ausgesprochen ist. Die tägliche, auf das Persönlichste zugeschnittene Selbsterziehung wird durch äußere Einflüsse ersetzt, die daneben fast zufällig erscheinen. Die Natur wird gestört, ihre Sicherheit verschwindet und die Wege, die so breit und still vor einem lagen, füllen sich mit Menschen und Meinungen an, durch die man sich nicht durchzudrängen vermag. Später, wenn man diese gefahrvolle Zeit überstanden hat, erkennt man deutlich, wie man mit allem Eigenen wieder dort anknüpft, wo man einst unterbrochen worden ist. Man sieht zurück und bewundert die überlegene Weisheit jener dunklen Zeit, in der nichts umsonst geschah und alle für die Zukunft.<sup>897</sup>*

Unmissverständlich wird deutlich, dass Rilke mit diesen Bemerkungen die ausschließliche Charakterisierung Otto Modersohns verlässt und wieder auf eine verallgemeinernde Ebene übergeht. Nun spricht er vom „Künstler“ – und somit auch von sich selbst. Er knüpft hier nicht nur an seine Ausführungen über Kindheit und Künstlertum aus der Einleitung der Monographie an, auch werden Verbindungen zu seinen Tagebucheintragungen der Worpsweder Zeit offensichtlich.<sup>898</sup>

---

<sup>894</sup> Vgl. Koch (2004), S. 492.

<sup>895</sup> RW, S. 106 f.

<sup>896</sup> Ebd., S. 110 f.

<sup>897</sup> Ebd.

<sup>898</sup> Siehe etwa Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900: „Und ich weiß nur eines...“. In: RTF, S. 231. Vgl. dazu S. 183 und Kap. 4.2.1.2. *Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“*.

Erneut wird der Augenblick zwischen Kindheit und Erwachsensein in den Fokus der Betrachtung genommen und jenem, dem Künstler vorbehaltenen, Moment gehuldigt, in dem „man mit allem wieder dort anknüpft, wo man einst unterbrochen worden ist“.

Rilke leitet die Elemente der Kunst Modersohns, die er „nicht anders als Persönlichkeit und Landschaft nennen kann“<sup>899</sup>, also einerseits von der Kindheit her. Dem anderen begegnet der Maler, als er nach Worpswede kommt:

*Worpswede begann; [...] Wohl war ein Wunder geschehen. Eines von jenen Wundern, die geschehen müssen in jedem Künstlerleben, damit es sich ganz entfalten könne. Eine Sprache war ihm gegeben worden, eine eigene Sprache, [...]. Aber nun lag die eigentliche Arbeit erst vor ihm. Er fühlte es vielleicht in den ersten Wochen schon, daß hier in der seltsamen, geheimnisvoll reichen Natur Worpswedens seine Sprache auf ihn wartete, er begegnete auf seinen Wegen tausend Ausdrücken für tausend Erlebnisse seiner Seele, und er erkannte sie auf den ersten Blick. Hier war ein Land, mit dessen Dingen er sich sagen konnte.*<sup>900</sup>

Wohl sei diese Sprache schon dagewesen, doch Modersohn habe sie zunächst nicht beherrscht. Dies wurde ihm jedoch zum Anlass, nun „Tag für Tag in die Natur“ zu gehen, „ihre großen Worte“, aber auch die „kleinen Worte“ nachzuschreiben und sie „streng, gewissenhaft“ zu lernen, erst die „Grammatik“, später auch die „Syntax“.<sup>901</sup> Abermals verwendet Rilke Vokabular aus dem sprachlichen Bereich, um seine Aussage, der Künstler mache sich die Natur wie ein Wörterbuch zunutze, zu unterstreichen. Gleichzeitig avancieren diese Begriffe zu Metaphern für den komplexen Aneignungs- und Verarbeitungsprozess der vielfältigen natürlichen Erscheinungen, der sich bei Modersohn bis zu einer „bestimmten Stilbildung“ steigert,

*die nun von Bild zu Bild fortschreitet, zugleich mit einer fast täglichen Erweiterung des Wortschatzes und der Fähigkeit, ihn immer unbewußter zu gebrauchen. Denn dieser weite, weite Weg mußte gegangen werden; durch das klare und starke Bewusstsein jeder Silbe hindurch zum Wiedervergessen, d.h. zum unbewußten, naiven Gebrauchen der erworbenen Werte. Es wäre gewiß schwer für Modersohn nach Jahren so absichtsvoller Arbeit, jene unbewußten Wege wiederzufinden, auf denen seiner Kunst (wie jeder Dichtkunst) das Tiefste kommen muß.*<sup>902</sup>

Nur der Durchgang durch höchste Bewusstseins- und Willensanstrengungen birgt für den Dichter die Möglichkeit, den Schein des Naiven, Unwillkürlichen, Unmittelbaren zu erringen und damit jenem Ideal der Kindheit wieder näher zu kommen. Rilke sieht diese Maxime in einer besonderen Ausprägung der Modersohn'schen Kunst verwirklicht, der er schon in seinem Tagebuch und in Briefen an den Maler seine tiefste Bewunderung ausgesprochen hatte:

---

<sup>899</sup> Vgl. RW, S. 98.

<sup>900</sup> Ebd., S. 112.

<sup>901</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>902</sup> Ebd., S. 122.

*Bei ihm aber kam von da, an jedem Abend fast, die Lust zu kleinen Blättern, zu Blättern, handgroß, die er, hingegeben an den Willen seines Stiftes, zeichnete, ohne daran zu denken, daß er es tat. In diese Zeichnungen strömte immerfort das Innerste, Intimste, das, was er in den Bildern noch nicht zu sagen wagte; [...] Diese Blätter sind, gleichsam über alle Worte weg, aus dem Geiste jener Sprache gemacht, nach deren Besitz er rang und ringt.*<sup>903</sup>

Der Maler selbst hatte schon früh die Bedeutung seiner Kompositionen erkannt<sup>904</sup>; für Rilke sind die kleinen Zeichnungen vor allem Ausdruck von Modersohns Persönlichkeit. Jedoch bringt er an dieser Stelle der Monographie, wie auch an der entsprechenden Passage im Tagebuch, Einwände gegen das Gesamtwerk des Malers vor. Er macht dort einen gewissen Dualismus aus. Zwar bescheinigt er Modersohn, auf seinen großformatigen Bildern – wie etwa *Sturm im Teufelsmoor* und *Herbstmorgen am Moorkanal*, die er zu Beginn des Kapitels nennt – tatsächlich das Wesen des von ihm Dargestellten erfasst und einen allgemeingültigen Ausdruck der norddeutschen Ebene geschaffen zu haben. Allerdings sei es ihm bislang noch nicht gelungen, beide „Wege“ – nämlich den naiven, innigen, intimen Ausdruck der „Abendblätter“ und das Großformatige und Farbengewaltige seiner Gemälde – in seiner Kunst zu vereinen.<sup>905</sup> Eher sieht Rilke ihn in einem Entwicklungsprozess, was seine Worte aus dem Eingang, es handele sich bei den fünf Malern um „Werdende“, einmal mehr unterstreicht. So klingt der ausgesprochene Einwand denn auch recht versöhnlich, äußert er hier doch die Hoffnung, die Erfüllung seines Kunstideals sei in vielleicht nicht allzu ferner Zeit realisierbar:

*So gehen auch hier zwei Wege einer seltsamen, und man kann sagen, selten schönen künstlerischen Entwicklung aufeinander zu, um, vielleicht sehr bald, ineinander zu fließen.*<sup>906</sup>

Erst wenn eine solche Vereinigung erfolgt sein werde, so Rilke, werde man den „Dichtermaler“ kennen, „wie er jetzt schon im Dunkel jener kleinen Blätter“ lebe und wie es „seine besten Bilder“ erhoffen ließen.<sup>907</sup> Modersohn ist für ihn ein „Dichtermaler“, weil dieser die

---

<sup>903</sup> Ebd. Eine ausführliche Beschreibung der „Abendblätter“ findet sich in Rilkes Tagebucheintrag vom 15. September 1900. In: RTF, S. 230. Auch sein Briefwechsel mit Modersohn vom Oktober/November 1900 zeugt von der Begeisterung des Dichters für die kleinen Kompositionen. Vgl. Rilke (1989), S. 70 ff. Siehe dazu auch Kapitel 4.2.1.3. *Fortschritt oder: „Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter.*

<sup>904</sup> „Meine Zeichnungen u. Kompositionen gewinnen eine immer größere Bedeutung. [...] In m. Kompos. erblicke ich selbst m. ganzen Schatz, m. Reichthum, m. Persönlichkeit a. unmittelbarsten. [...] Dies Interesse, was m. Komp. finden, ist mir unsagbar lieb, es fördert mich selbst. Unter d. Compositionen sind eine Menge – u. gerade die besten – die mit unerhörter Freiheit behandelt sind.“ (18. August 1899). „Ich bin in meinen Kompositionen weit interessanter, wie in meinen Bildern. Nur das interessanteste beste, originellste, persönlichste wählen, nichts alltägliches, durchschnittsmäßiges“ (27. September 1899). In: OMT, S. 21 ff. Durchstreichung im Original.

<sup>905</sup> Vgl. dazu auch Daugelat (2005), S. 122.

<sup>906</sup> RW, S. 123.

<sup>907</sup> Vgl. ebd. Hier wird nun ersichtlich, was Rilke zwei Jahre zuvor meinte, als er dem Maler erstmals seine Hochachtung für die „Abendblätter“ aussprach. „Einmal möchte ich solche Stunden haben, wie diese Blätter“, schrieb er am 23. Oktober 1900 an Modersohn. „Dunkel und doch überdeutlich, mit reichen, nicht zähl-

„Worte für fast Unsagbares“, die das Worpsweder Land enthalte, „immer mehr als Dichter“ gebrauche und sich somit die Natur wie ein Wörterbuch zunutze mache:

*Schon kennt er sie so genau, daß er zu wählen weiß unter ihren Werten; immer mehr strebt er danach, nur das Wichtige zu geben, das Große, das Tiefnotwendige. Dichtung ist Auswahl.*<sup>908</sup>

Rilke beendet das Kapitel über seinen Freund mit abschließenden Worten über das besondere Farbengefühl des Malers<sup>909</sup>, der „sein Leben daran gesetzt hat“, die geheimnisvollen Aufgaben, die die Natur und „die geheimnisvolle Farbenandacht des Nordens“ an ihn stellen, zu lösen. Man werde den Künstler und seine besondere „Aufgabe“ noch „schätzen lernen“, schließt der Dichter, es sei ein „stillere, tiefer Mensch, der seine eigenen Märchen“ habe, „seine eigene, deutsche, nordische Welt“.<sup>910</sup> Auch am Ende der Einzelbiographie wird Modersohn also noch einmal als „Werdender“ beschrieben, der seine Kunstziele formuliert, aber noch nicht vollständig umgesetzt hat.

Wie an mehreren Stellen der Arbeit erwähnt und dargelegt wurde, deutete sich bereits in Rilkes Tagebucheintragungen und Briefen der frühen Worpsweder Zeit an, welchen Einfluss Otto Modersohns Arbeitsweise und seine Kunstwerke auf die ästhetische Ausrichtung des jungen Dichters haben. In dem zehn Jahre Älteren sah Rilke um 1900 einen Gleichgesinnten, der seinen eigenen Idealen sehr nahe kam. Er schätzte nicht nur sein künstlerisches Werk, sondern führte mit ihm Diskussionen zur Kunst und Kunstliteratur und band an seine Person

---

baren Dingen und Gestalten, die von schöner Geduld umflossen sind. Jetzt weiß ich, dass ich auf solche Stunden zulebe, auf solche Gedichte zu.“ Vgl. Brief Rilkes an Otto Modersohn vom 23. Oktober 1900. In: Rilke (1989), S. 71. Das Dunkel ist für den Dichter mit der kindlichen Naivität und Reflexionsferne verbunden und als Gegenteil, als Abwesenheit vom Hellen, Aufgeklärten und geistig Durchdrungenen zu verstehen. Vgl. dazu auch sein Tagebucheintrag über die „Mädchen“ vom 10. September 1900: „[...] diese Stimmung [...] zwingt sie in das Mädchensein, in das dunkle, sehnsüchtige...“ In: RTF, S. 216.

<sup>908</sup> Ebd., S. 128. Wohlgermerkt lautet Rilkes Neologismus „Dichtermaler“ und nicht „Malerdichter“: Während das Grundwort den Beruf Modersohns kennzeichnet, beschreibt das Bestimmungswort seine Berufung.

<sup>909</sup> Rilke schätzt die Fähigkeit Modersohns, das „Wesen der Farbe“ breit zu erfassen. Schon in einer früheren Textpassage des Kapitels macht der Dichter dies an der farbgewaltigen Landschaft des Teufelsmoors deutlich, die dem Maler mehr als Inspiration für seine Kunst ist: „Als hätte man ein farbiges Zeitalter zerstampft und dann in die Sümpfe verrührt, aus denen diese Welt entstanden war. [...]“ Vgl. RW, S. 116 f. An anderer Stelle beschreibt er, wie Modersohn – im Zuge seiner „Wortschatzerweiterung“ – die Farben an Tieren und Pflanzen studiert: „Er las aus ihren Flügeln und in den Federn von Vögeln wie in einem Kompendium der Farbenlehre. [...] Und dann sah er gepressten Pflanzen zu, wenn sie vertrockneten. An Stelle der frischen Farben traten welke, stumpfe, Farben der Erinnerung statt der Farben des Lebens.“ Ebd., S. 118 f. Auf der letzten Seite des Kapitels fasst er die Farbauffassung des Malers noch einmal zusammen: „[...] ihm gilt Huhn, Hering und Apfel für koloristischer als Papagei, Goldfisch und Orange. [...] es liegt für ihn keine Beschränkung darin, nur ein Unterschied. Nicht das Südliche will er malen, das seine Farbigkeit immer im Munde führt und mit ihr prahlt. Dinge, die *innerlich* voller Farbe sind, das was er mit einem unübertrefflichen Worte ‚die geheimnisvolle Farbenandacht des Nordens‘ nennt, hält er für seine Aufgabe.“ Ebd., S. 128.

<sup>910</sup> Vgl. ebd.

neue Seherfahrungen. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Maler im Rahmen seiner Monographie kann daher als Summe dieser Erfahrungen gelesen werden.

Interessant ist dennoch, dass die sehr persönliche Betrachtung des Freundes, die bewusst einige Parallelen zum eigenen Kunstschaffen zieht, konkrete Bildanalysen völlig vermissen lässt. Zwar weist der Verfasser auf einzelne Gemälde hin und charakterisiert die besondere Form der „Abendblätter“, jedoch finden sich hier keine detaillierteren Beschreibungen. Daugelat vermutet, dem Dichter gehe es offenkundig nicht darum, ein bestimmtes Bild besonders hervorzuheben; es seien eher die allgemeingültigeren Züge an Modersohns Werk von Belang, und dies sei womöglich damit zu begründen, dass sich ihm von dort aus leichter ein Zugang zu seiner eigenen Kunsttheorie eröffne.<sup>911</sup> Es scheint also, dass vor allem Modersohns Ästhetik, seine künstlerischen Maximen und Ziele interessieren. Auch Rilkes Wortwahl, die auf seine Gespräche und Korrespondenzen mit Modersohn weist – bereits 1891 benannte dieser mit „Einfachheit“, „Innerlichkeit“ und „Intimität“ die Grundpfeiler seiner Kunst, Begriffe, die Rilke in der Monographie zur Kennzeichnung der „Abendblätter“ gebraucht – spricht für diese Annahme.<sup>912</sup> Über die Grenzen der verschiedenen Kunstformen – über bildende Kunst, Musik und Dichtung – hinweg findet Rilke eine universelle „Sprache“ für sein in Worpswede entwickeltes ästhetisches Konzept. Dabei bedient er sich einerseits, wie oben bereits ausgeführt wurde, verschiedener Begriffe und Metaphern aus dem sprachlichen Bereich, andererseits schöpft er aus dem stetig wachsenden und sich differenzierenden Wortschatz des „Dichtermalers“, der die Grundsätze seiner Kunst zeitlebens akribisch systematisiert und konkretisiert hat.<sup>913</sup>

Ohne Zweifel ist die Monographie *Worpswede*, insbesondere aber die Einleitung und das Kapitel *Otto Modersohn*, von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Rainer Maria Rilkes. Auch wenn er die Schrift als Auftragswerk beginnt und von einer Brotarbeit, „nur zur Hälfte Freude, zur Hälfte Fron“, spricht<sup>914</sup>, bietet sich ihm hier erstmals die Gelegenheit, die großen ästhetischen Fragen, die ihn um 1900 beschäftigen, entfalten und unter dem Vorwand der Naturreflexion in einen systematischen Zusammenhang rücken zu können. Die Monographie *Worpswede* wirkt wegweisend in Richtung einer Vergegen-

---

<sup>911</sup> Vgl. Daugelat (2005), S. 120 f.

<sup>912</sup> Vgl. Buschhoff, Anne (2003): Otto Modersohn. In: Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. S. 157-173, hier S. 168.

<sup>913</sup> Vgl. hierzu OMT.

<sup>914</sup> Brief Rilkes an Arthur Holitscher vom 1. Mai 1902. In: Rilke (1931), S. 182.

ständlichung von Rilkes Sprache, die sich in der Pariser Zeit weiterentwickeln und in der Ding-Lyrik der folgenden Jahre manifestieren wird.

Rilkes Konzept des sachlichen oder einfachen Schauens, das er aus der Arbeitsweise der Worpsweder Künstlerinnen und Künstler ableitet, bietet ihm die Voraussetzung für eine Übertragung malerischer Werte und Methoden auf die eigene Dichtkunst. Die Begegnung mit der Worpsweder Kunst bedeutet für ihn, die Rückbindung bildlicher Darstellung an die Natur neu zu durchdenken und dafür eine eigene Sprache zu finden.<sup>915</sup>

Kennzeichnend ist also, dass Rilkes künstlerische Transformationen in der Monographie nicht als direkte Übertragungen von bildender Kunst in Dichtkunst zu verstehen sind. Dagegen spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass sich der Dichter in den dargelegten Kapiteln kaum auf eine Beschreibung konkreter Kunstwerke einlässt. Nach Brandstätters Systematik künstlerischer Transformationen<sup>916</sup> ist hier vielmehr von einer *Annäherung der einen Kunstform an eine andere* zu sprechen, da Rilke das aus der bildenden Kunst stammende Konzept des sachlichen Schauens auf seine Dichtkunst überträgt, sich also an der Objektivität der bildenden Kunst orientiert, um dadurch neue Impulse für das eigene Medium, die Sprache, zu gewinnen. Es handelt sich also um eine Übertragung von Konzepten und Betrachtungsweisen, um einen, wie Görner sagen würde, „poetischen Aneignungsprozess von Kunst als Kunst“,<sup>917</sup> und letztlich um eine Bewusstwerdung und Darlegung seiner neuen Kunsteinsichten. Von einer konkreten Umsetzung der neuen Maximen kann zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht die Rede sein.

Dass diese Vorgehensweise den Vorwurf der Selbstbezüglichkeit nach sich ziehen kann, verdeutlicht Paula Modersohn-Beckers Reaktion auf die Monographie. In einem Brief an Martha Hauptmann schreibt sie am 9. März 1903:

*Wie Sie wohl die Monographie finden werden. Ich für meine Person finde eigentlich mehr Rilke darin als Worpswede. Die sind doch alle viel einfacher.*<sup>918</sup>

Rilke selbst ist sich nach Abschluss der Monographie bewusst, dass seine Schrift die Erwartungen der Leser und des Verlags konterkarieren wird, da er nicht nur auf eine Nennung bisheriger Ausstellungserfolge der Gruppe verzichtet, sondern auch wichtige Informationen über

---

<sup>915</sup> Überhaupt, so Görner, kennzeichne die Studie ein Sprechen in Analogien. Jedoch habe Rilke in der Monographie nicht über etwas schreiben, sondern seine Reflexionen und Beschreibungen neben die vorhandene Kunst stellen wollen. Vgl. Görner (2004), S. 71

<sup>916</sup> Vgl. Brandstätter (2008), S. 183-190. Siehe dazu auch die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 1.2. *Zum Forschungsstand*.

<sup>917</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>918</sup> Brief Paulas an Martha Hauptmann vom 9. März 1903. In: CHW, S. 139-141, hier S. 140.



den Werdegang der Künstler und ihre Biographie außer Acht lässt: Geburtsdatum und -ort, aber auch einzelne Ausbildungsstationen werden nicht immer vollständig aufgeführt.

Dennoch bot die Monographie ihm „die Gelegenheit [...], manches vom Schaffen zu sagen“, und gerade „um dieses Anlasses willen“ sei sie ihm, „so im Schreiben, lieb geworden“, so Rilke in einem Brief an Arthur Holitscher nach Beendigung der Schrift.<sup>919</sup> Weiter schreibt er:

*Was schließlich dabei herauskam, ist keine Monographie geworden (im üblichen Sinne), sondern etwas...ich weiß nicht was eigentlich, - etwas, was dem Publikum der Velhagen-Klasing-Publikationen leider nicht viel Freude machen wird. Dieser Verlag ist ein wenig erstaunt über das, was er sich da bei mir bestellt hat (scheint es), aber nun ist es mal geschehen, und es bleibt den Leuten nichts übrig, als eine ausgesucht gute Miene zu meinem bösen Spiel zu machen.<sup>920</sup>*

Eine Bestätigung seiner recht unorthodoxen Künstlermonographie erfährt Rilke etwa ein Jahr später, als sich Modersohn nach der Lektüre des Buches in einem Brief für die „feinsinnigen“ und „wertvollen“ Worte des Dichters bedankt:

*Ich kann Ihnen wohl sagen, daß ich mich noch nicht so liebevoll verstanden gefühlt habe wie in Ihren Worten. Ihre Worte berühren mich wie Klänge aus meiner Welt, wie ich sie meine und träume und die ich mich so glühend sehne vor mir erstehen zu lassen. Sie haben ahnend hineingeschaut, und Ihre feinsinnigen Worte werden mir selbst wiederum wertvoll sein, weil durch sie mir diese Welt um ein Stück näher gerückt erscheint<sup>921</sup>.*

---

<sup>919</sup> Zitiert nach Pettit (2001), S. 129.

<sup>920</sup> Ebd.

<sup>921</sup> Brief Otto Modersohns an Rainer Maria Rilke vom 20. Juni 1903. In: Rilke (1989), S. 96.

#### 4.2.2.2. „Nahmst dich heraus aus deinen Kleidern“ – Requiem für eine Freundin

*Ich war hier, in meinem hohen Zimmer; ich schrieb den ganzen Tag. Eine unerwartete starke Strömung von Arbeit war unversehens heraufgekommen; ich schrieb und vollendete, ohne an den merkwürdigen Kontakt mit dem Tag zu denken, ein Requiem für eine rührende, vor einem Jahr fortgenommene Gestalt: eine Frau, die aus den großen Anfängen eigener künstlerischer Arbeit zurückglitt in die Familie zunächst und von da ins Verhängnis und in den unpersönlichen, nicht selbst vorbereiteten Tod, den man im gemeinsamen Leben stirbt, unausgelöst, schmerzhaft und trübe verflochten. Ich werde Ihnen einmal von ihrem Schicksal erzählen und von der Arbeit, die sie zurückgelassen hat.<sup>922</sup>*

Als Rainer Maria Rilke der böhmischen Baronin Sidonie von Nádherny von Borutin am 3. November des Jahres 1908 diese Worte schreibt, liegen drei Tage und Nächte intensiven Schreibens hinter ihm. Fast ein Jahr zuvor, am 20. November 1907, war Paula Modersohn-Becker kurz nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde (2. November 1907) im Alter von nur 31 Jahren an einer Embolie verstorben. Die Geburt war schwer gewesen<sup>923</sup> und als die Künstlerin nach zweieinhalb Wochen Bettruhe zum ersten Mal wieder aufstehen durfte und diesen Tag gemeinsam mit ihrer Familie feiern wollte, war sie plötzlich zusammengesunken und in den Armen ihres Mannes gestorben.<sup>924</sup>

Der plötzliche Tod der lebensfrohen, jungen Malerin erschüttert Familie und Freunde gleichermaßen. Otto Modersohn kann lange Zeit nicht verstehen, wie das Leben seiner Frau ein solch jähes Ende „aus blühender Gesundheit“ nehmen konnte.<sup>925</sup>

Clara Rilke-Westhoff findet angesichts der Tragik dieses überraschenden Vorfalles zunächst kaum Worte für ihre Trauer<sup>926</sup>, und auch Heinrich Vogeler schildert in seinen *Erinnerungen* seine tiefe Bestürzung über den Verlust der Freundin:

---

<sup>922</sup> Brief Rilkes an Sidonie von Nádherny von Borutin vom 3.11.1908. In: Rilke, Rainer Maria (1973): Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin. Hrsg. v. Bernhard Blume. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 89.

<sup>923</sup> In einem Brief vom 5. November 1907 berichtet Paulas Mutter ihrer Tochter Milly von einer schweren Geburt mit Komplikationen, die Wehen waren zwischenzeitlich ausgeblieben und das Kind musste schließlich mit der Zange geholt werden. Auch Tage nach der Niederkunft klagte Paula über „störende Schmerzen im Bein“, was man sich zunächst als eine „Art Nervenschmerz“ erklärte. Vgl. PBT, S. 586 f.

<sup>924</sup> Durch Clara Rilke-Westhoff ist uns der mündliche Bericht Otto Modersohns überliefert: „Paula hatte die Erlaubnis aufzustehen und bereitete sich glücklich darauf vor. An das Fußende ihres Bettes ließ sie sich einen großen Spiegel stellen und kämmte sich davor ihre schönen Haare, flocht sie zu Zöpfen und machte sich eine Krone daraus. Sie steckte sich Rosen an, die man ihr geschickt hatte, und ging dann, als Mann und Bruder sie stützen wollen, leicht vor ihnen her ins andere Zimmer, wo die Lichter angezündet waren, der Kronleuchter, ein Barockengel mit einem Lichterkranz um den Leib, und viele andere Kerzen. Da bat sie, man möchte ihr auch das Kind bringen, und als es bei ihr war, sagte sie: ‚Nun ist es fast so schön wie Weihnachten‘. Dann musste sie plötzlich ihren Fuß hochlegen – und als man ihr zu Hilfe kam, sagte sie nur: ‚Schade‘“. Zitiert nach ebd., S. 470.

<sup>925</sup> Vgl. dazu Daugelat (2005), S. 181.

<sup>926</sup> In einem Brief an Otto Modersohn vom 24. November 1907 schreibt sie: „Mein lieber Otto Modersohn – jetzt erst kommt Ihr Brief in meine Hände – ich bin so bestürzt, daß ich nichts sagen kann. - Ich komme Dienstag Morgen an ihr Grab und zu Ihnen und dem kleinen Kind. Ihre Clara Rilke.“ In: PBT, S. 588.

*Als ich auf dem Bremer Bahnhof ankam, sah ich im Wartesaal an einem Tisch Herma und Milly Becker mit einigen Fremden sitzen. Freudig ging ich auf die Gruppe zu: „Was macht Worpswede, was macht Paula?“ Aber die Worte erstarrten schon auf meinen Lippen vor dem erschütternden Ausdruck ausgeweinter Augen, mit denen die Frauen zu mir aufblickten: Paula ist tot. Erst nach Tagen und stillen Stunden mit Otto Modersohn erfuhr ich Näheres. Sieben reiche Arbeitsjahre als Künstlerin, erfüllt mit Lebensbejahung, ernsten und bitteren Kämpfen, zuweilen unter dem Einfluss unsentimentaler Todesahnungen<sup>927</sup>, hatten mit der Erfüllung ihres heißen Wunsches geendet, mit der Mutterschaft, mit der Geburt eines Kindes.<sup>928</sup>*

Anders geht der Dichter mit dem frühen Tod der Freundin um. Die traurige Nachricht aus Worpswede erreicht ihn in Venedig am Schluss seiner dritten Vortragsreise, die er daraufhin abbricht und zu Clara und Ruth nach Oberneuland reist. Seiner Betroffenenheit verleiht er zunächst jedoch keinen schriftlichen Ausdruck. Nirgends in den Briefen aus dieser Zeit finden sich direkte Hinweise auf den Trauerfall, doch in einigen leidenschaftlichen Auseinandersetzungen über das Ereignis des Todes kommt der Schmerz, den er erregt hat, umso heftiger zum Ausdruck. So schreibt er etwa zehn Monate später, am 23. September 1908, an Elisabeth Frein Schenk zu Schweinsberg:

*Was aber den Einfluß des Todes eines nahestehenden Menschen auf diejenigen betrifft, die er zurückläßt, so scheint mir schon seit lange, als dürfte das kein anderer sein als der einer höheren Verantwortung; überläßt der Hingehende nicht sein hundertfach Begonnenes denen, die ihn überdauern, als Fortzusetzendes, wenn sie einigermassen ihm innerlich verbunden waren? Ich habe in den letzten Jahren so viele nahe Todeserfahrungen erlernen müssen, aber es ist mir keiner genommen worden, ohne daß ich nicht die Aufgaben um mich vermehrt gefunden hätte.<sup>929</sup>*

Rilke spürt innerlich die „höhere Verantwortung“, die Paulas Tod zurückgelassen hat, ahnt, dass ihr Schicksal nicht unbesprochen bleiben darf. Sie sei die einzige Tote, die ihn beschwere, soll er später zu Katharina Kippenberg, der Frau seines Verlegers, gesagt haben.<sup>930</sup> Fast ein Jahr nach der Katastrophe, am 31. Oktober 1908, wird er schließlich durch das plötzliche Heraufkommen von Versen überrascht, die sich in der Arbeit dreier Tage zu einem Requiem für die Freundin zusammenfügen – es ist der Versuch einer schriftlichen Bewältigung des Schmerzes, der schon lange in ihm wohnt.

---

<sup>927</sup> Siehe dazu etwa Paulas Tagebucheintrag vom 26. Juli 1900: „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 und intensives Fest.“ In: PBT, S. 266.

<sup>928</sup> HVE, S. 129.

<sup>929</sup> Brief Rilkes an Elisabeth Frein Schenk zu Schweinsberg vom 23. September 1908. In: Rilke, Rainer Maria (1933): Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. In: Ders.: Gesammelte Briefe in sechs Bänden. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag. S. 56-58, hier S. 57.

<sup>930</sup> Katharina Kippenberg erinnert sich: „Von Paula Modersohn-Becker sagte Rilke, sie hätte den großartigen Versuch gemacht, zu einer Einheit zu kommen, und, setzte er hinzu, während seine Augen traurig wurden, sie ist der einzige Tote, der mich beschwert.“ Vgl. Kippenberg, Katharina (1942): Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. 3. erw. Ausg. Leipzig: Insel-Verlag. S. 47.

Bezeichnenderweise ereignet sich die Niederschrift seiner Gedanken zwischen dem 31. Oktober und dem 2. November, der Zeit von Allerheiligen und Allerseelen, die er schon seit frühester Kindheit mit dem Tod verbindet. Ausgerechnet Paula hatte er vor einigen Jahren von diesen besonderen Tagen des Gedenkens berichtet:

*Diese ersten Novembertage sind für mich immer katholische Tage. Der zweite November ist der Tag von Allerseelen, den ich bis zu meinem 16. oder 17. Jahr immer, wo ich auch gerade gewohnt haben mag, auf Kirchhöfen verbrachte, an fremden Gräbern oft und oft an den Gräbern von Verwandten und Vorfahren, an Gräbern, die ich mir nicht erklären konnte und über die ich nachdenken mußte in den wachsenden Winternächten. Damals kam mir wohl zuerst der Gedanke, daß jede Stunde, die wir leben, eine Sterbestunde ist für irgendwen und daß es wohl mehr Sterbestunden als Stunden der Lebendigen giebt.<sup>931</sup>*

Rilke, der auch in späteren Jahren einigen in seiner katholischen Kindheit erlernten Gebräuchen treu bleibt, verbindet also das Jahresseelenamt mit dem Allerheiligen- und Allerseelenfest, wenn er das Gedächtnis der Verstorbenen hymnisch feiert.<sup>932</sup> Nicht zufällig wählt er als Ausdruck seiner Trauer die in der katholischen Liturgie verankerte Tradition des Requiems. Der Begriff bezeichnet sowohl eine katholische Totenmesse mit festgelegtem Ablauf<sup>933</sup> als auch kirchenmusikalische Kompositionen zum Totengedenken<sup>934</sup> und leitet sich von dem ersten Wort des Introitus „Requiem aeternam dona eis, Domine“ („Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr“) ab. In diesen Eingangsworten kommt der intendierte Charakter der Totenmesse, das Flehen der Hinterbliebenen für das Seelenheil der Verstorbenen, zum Ausdruck.

Auch Rilke beschäftigt sich mit dem Seelenheil seiner Freundin, ihr Schicksal lässt ihn nicht los. So berührt ihn vor allem der „unausgelöste Tod“ der Malerin, der für ihn darin begründet liegt, dass sie aus ihrem Künstlertum in die Familie und von dort in ihr „Verhängnis“ zurückglitt. Vor allem, dass ihre künstlerische Entwicklung auf dem Höhepunkt ihres Schaffens so

---

<sup>931</sup> Brief Rilkes an Paula Becker vom 5. November 1900. In: Stamm (Hg.) (2003), S. 20.

<sup>932</sup> Vgl. dazu Naumann (1997), S. 62.

<sup>933</sup> Im Ordinarium der Totenmesse fehlen Gloria und Credo, das Proprium hat dagegen Graduale, Tractus und die Sequenz, die in mehrstimmigen Vertonungen den größten Raum einnimmt. Der Ablauf vollzieht sich also wie folgt: Introitus („Requiem aeternam dona eis, Domine“), Kyrie eleison, Graduale („Requiem aeternam dona eis, Domine“), Tractus („Absolve, domine“), Sequenz („Dies irae, dies illa“), Offertorium („Domine Jesu Christe“), Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei („Dona eis requiem“), Communio („Lux aeterna“). Vgl. dazu die allgemeinen Ausführungen zum Begriff des Requiems in: Reichert, Ursula (1998): Requiem. Ab 1600. Allgemeines. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Sachteil 8: Quer-Swi. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 156 f.

<sup>934</sup> Zu den bekanntesten Vertonungen gehören etwa die Requiens von Mozart, Berlioz, Brahms und Verdi. Während das Requiem in der Zeit der Wiener Klassik noch die Funktion einer gottesdienstlichen Begleitung innehatte, begann sich die Vertonung später immer mehr vom kirchlichen Kontext zu lösen. In diesem Zuge entfernte man sich teilweise bis vollständig vom lateinischen Text der katholischen Liturgie und verwendete – wie etwa Brahms – frei gewählte Texte aus der Lutherbibel oder aus anderen Quellen. Vgl. dazu Kneif, Tibor (1998): Requiem. Ab 1600. In: Ebd., S. 165-170.

unerwartet abreißt, ohne dass sie ihre ganze Erfüllung erreicht hätte, erschüttert ihn zutiefst. Das unheilvolle Schicksal der geschätzten Freundin gibt ihm selbst ein Jahr nach ihrem Tod das Gefühl, die „Hingehende“ habe ihre Ruhe noch nicht gefunden. Sie ist „die einzige Tote“, die ihn „beschwert“, weil sie ihr „hundertfach Begonnenes“ auf so tragische Weise abbrechen musste. So schreibt er im Eingang des Requiems:

*Ich habe Tote, und ich ließ sie hin  
und war erstaunt, sie so getrost zu sehn,  
so rasch zuhaus im Totsein, so gerecht,  
so anders als ihr Ruf. Nur du, du kehrtst  
zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst  
an etwas stoßen, dass es klingt von dir  
und dich verrät. [...] <sup>935</sup>*

Rilke wählt hier bewusst das Motiv der Wiedergängerin, einerseits um auf die Bedingungen und Kontexte ihres viel zu frühen – und seiner Auffassung nach unnötigen – Todes hinzuweisen, andererseits aber auch, um mit ihr in ein imaginiertes Gespräch einzutreten; ein Gespräch in einem sehr speziellen Sinne gewiss, zumal die Freundin nicht mit ihm sprechen, ihm nicht antworten kann.<sup>936</sup> Dennoch sucht der Dichter sein Gegenüber, möchte mit ihm in Kontakt treten und die Fragen stellen, die ihm schon seit langer Zeit auf dem Herzen liegen. So gestaltet Rilke das gesamte Gedicht – es handelt sich im Übrigen um ein reimloses Gedicht in fünfhebigen Jamben, das einem vierteiligen Aufbau folgt – als eine Sprechsituation, die durch eine Ich-Du-Relation bestimmt wird. Während das Ich deutliche Züge des Autors Rilke trägt, verweist das Du unmissverständlich auf Paula Modersohn-Becker. Da es sich bei der Angesprochenen um eine Tote handelt, ist das Gegenüber aus der Sphäre des konkret Gegebenen ins Unsichtbare entrückt und im strengen Sinne übersinnlich.<sup>937</sup> Das Motiv der Frühverstorbenen ist in Rilkes Werk nicht neu.<sup>938</sup> In diesem Gedanken verknüpft sich für ihn seine Mädchenidee mit dem Todeskomplex; die Jungverstorbenen berühren ihn deshalb so sehr, weil sie durch ihren frühen Tod die Geschlossenheit des Mädchendaseins kaum verlassen.<sup>939</sup>

---

<sup>935</sup> Vgl. RR, S. 414-421, hier S. 414, V. 1-7.

<sup>936</sup> Wie Daugelat unter Rekurs auf Manfred Pfister bemerkt, müsste man hier korrekterweise von einem dialogisierten Monolog sprechen, da das Gegenüber, das hier durch die Anrede geschaffen wird, zwar nicht unmittelbar antwortet, es aber dennoch semantische Richtungsveränderungen innerhalb des Monologs dadurch entstehen, dass der Sprecher die Reaktionen und damit den semantischen Kontext des angesprochenen Wesens imaginiert. Vgl. Daugelat (2005), S. 185.

<sup>937</sup> Vgl. dazu Eckel, Winfried (2004): Einzelgedichte 1906-1910. Die Requien. In: Engel (Hg.), S. 336-354, hier S. 345 f.

<sup>938</sup> Schon in seinen Tagebüchern finden sich dazu Skizzen. Vgl. dazu etwa RTF, S. 259 ff. Aber auch in seinen späteren *Sonetten an Orpheus* rekurriert der Dichter auf dieses Bild.

<sup>939</sup> Vgl. dazu Daugelat (2005), S. 183 ff.

So erstaunt es nicht, dass auch Paula Modersohn-Becker, die für ihn – neben Clara Westhoff – lange Zeit Inbegriff der Jugend und des Mädchenseins ist, zum Gegenstand seiner Dichtung avanciert. Ihr Tod stellt ihn und die anderen Hinterbliebenen vor die Herausforderung, sich mit den Ursachen und Voraussetzungen ihres frühen Ablebens auseinanderzusetzen:

*Daß wir erschranken, da du starbst, nein, daß  
dein starker Tod uns dunkel unterbrach,  
das Bisdahin abreißend vom Seither:  
das geht uns an; das einzuordnen wird  
die Arbeit sein, die wir mit allem tun.<sup>940</sup>*

Es verunsichert den Dichter jedoch, gerade Paula irrend und wiederkehrend vorzufinden, sie, „die mehr verwandelt hat als irgend eine Frau“.<sup>941</sup> Er versteht nicht, warum es die Künstlerin „zur abgezählten Zeit“<sup>942</sup> niederzieht, warum sie „den Schrecken“ hat, „wo Schrecken nicht mehr gilt“<sup>943</sup>. Dürfte er nur sagen, dass seine Freundin „aus Großmut [...], aus Überfülle“<sup>944</sup> käme und herumginge „wie ein Kind, nicht bange“<sup>945</sup>, doch sie scheint um etwas zu bitten und dies geht ihm „ins Gebein und querrt wie eine Säge“<sup>946</sup>. Behutsam versucht er sich den Gründen ihrer Wiederkehr zu nähern, er ahnt, dass ihr Anliegen tiefer gehen muss. „Was bittest du?“<sup>947</sup>, fragt der Dichter verzweifelt, bevor er im folgenden Abschnitt versucht, die Antwort auf seine eigene Frage zu ergründen:

*Sag, soll ich reisen? Hast du irgendwo  
ein Ding zurückgelassen, das sich quält  
und das dir nachwill? Soll ich in ein Land,  
das du nicht sahst, obwohl es dir verwandt  
war wie die andre Hälfte deiner Sinne?<sup>948</sup>*

Es ist zu vermuten, dass er sich in den letzten Versen auf Ägypten bezieht, ein Land, das Paulas späterer Kunstauffassung besonders nahe stand. Seitdem sie im Louvre ägyptische Mumi-  
enporträts gesehen hatte, fand diese Motivik zunehmend Eingang in ihre eigenen Porträts.

---

<sup>940</sup> RR, V. 16-20.

<sup>941</sup> Ebd., V. 14 f.

<sup>942</sup> Ebd., V. 31.

<sup>943</sup> Ebd., V. 22. Die Wiederaufnahme des Verbs „erschranken“ aus V. 16 in Form von verbalen und substantivischen Vertretern der Wortfamilie (V. 16: „wir **erschranken**“ → V. 21 f.: „dass du selbst **erschrakst** und noch jetzt den **Schrecken** hast, wo **Schrecken** nicht mehr gilt“) weist einerseits auf die Beziehung zwischen der Verstorbenen und den Hinterbliebenen hin, betont aber vor allem die widernatürliche Verschiebung der durch den Tod ausgelösten Gefühle: Nicht die Trauernden erschrecken ob ihres plötzlichen Todes, wohl aber die Verstorbene selbst. Hervorhebungen durch die Verfasserin.

<sup>944</sup> Ebd., V. 34.

<sup>945</sup> Ebd., V. 36.

<sup>946</sup> Ebd., V. 39.

<sup>947</sup> Ebd., V. 45.

<sup>948</sup> Ebd., V. 46-50. Diese Beobachtung unterstreicht die oben angeführte Bemerkung Daugelats, man müsse in diesem Gedicht von einem dialogisierten Monolog sprechen.

Was im Anschluss an die assoziative Aneinanderkettung von Fragen folgt, ist eine anapherartige Auflistung von Vorschlägen, die er der Malerin unterbreitet. Er „will“ in Ägypten „an Land gehen und nach alten Sitten fragen, / will mit den Frauen in den Türen sprechen / und zusehn, wenn sie ihre Kinder rufen.“ Er „will“ sich „merken, wie sie dort die Landschaft / umnehmen draußen bei der alten Arbeit [...]“<sup>949</sup> – Umschreibungen, die stark an Paula Modersohn-Beckers Worpsweder Arbeitsweise erinnern. „Dann aber will“ er „einfach die Tiere anschauen“, „will ein kurzes Dasein / in ihren Augen haben“, die ihn „halten / und langsam lassen, ruhig, ohne Urteil“<sup>950</sup>.

Schon an dieser Stelle findet sich der erste Hinweis auf seine neue Kunstauffassung, die sich im Laufe seines Worpsweder Aufenthalts, vor allem in Gesellschaft der Malerin, konstituiert hatte. Es handelt sich um das sachliche Schauen, die vollkommen vorbehaltlose, nüchterne und ausdauernde Betrachtung von Gegenständen der Wahrnehmung. Rilke kommt gerade in dieser Passage auf das sachliche Schauen zu sprechen, weil er den Gewohnheiten, und damit auch dem Begehren, der Malerin nachspürt, sich jede neue Umgebung, jeden unbekanntem Ort intensiv schauend anzueignen. So leitet ihn das Nachdenken über die von Paula erlernte Betrachtungsweise auf direktem Wege zu ihrer Kunst:

*Denn das verstandest du: die vollen Früchte.  
Die legtest du auf Schalen vor dich hin  
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.*<sup>951</sup>

Ohne Zweifel spricht der Dichter in diesen Versen die Früchte in Paulas Stilleben – sie gehören zu den bevorzugten Sujets ihrer späten Schaffensphase.<sup>952</sup> Zu dieser Kunstform fand die Malerin vor allem durch den Einfluss der französischen Kunst. Schon während ihres ersten Paris-Aufenthalts entdeckte sie, bezeugt von Clara Rilke-Westhoff<sup>953</sup>, in der Galerie Vollard Bilder von Paul Cézanne (1839-1906), der ein Meister der Stilleben war und völlig neue Se-

---

<sup>949</sup> RR, V. 51-54.

<sup>950</sup> Ebd., V. 62-67.

<sup>951</sup> Ebd., V. 74-76.

<sup>952</sup> Von ihren weit über siebzig Stilleben entstanden die meisten zwischen 1905 und 1907, wobei sie zu immer klareren Farben, zu formenbezogenen Kontrasten und beinahe abstrakten Kompositionen fand, während alles Dekorative in den Hintergrund gedrängt wurde. Vgl. dazu Ueckert, Charlotte (2007): Paula Modersohn-Becker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 128 f.

<sup>953</sup> Clara erinnert sich: „[...] Eines Tages forderte sie mich auf, sie bei einem Weg 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. [...] Paula hatte ihn auf ihre Art entdeckt; und diese Entdeckung war für sie eine unerwartete Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Suchens. [...]“ Siehe PBT, S. 240 f.

herfahrungen durch seine Anordnungen und Konstruktionen ermöglichte. Fortan bestimmte das Cézanne-Erlebnis ihr künstlerisches Denken und Schaffen.<sup>954</sup> In ihrem letzten Brief an Clara Rilke-Westhoff vom 21. Oktober 1907 schreibt sie:

*Ich denke und dachte diese Tage stark an Cézanne und wie das einer von den drei oder vier Malerkräften ist, der auf mich gewirkt hat wie ein Gewitter und ein großes Ereignis. Wissen Sie noch 1900 bei Vollard. Und jetzt in den letzten Tagen meines Pariser Aufenthalts ganz merkwürdige Jugendgebilde in der Gallerie Pellerin. Sagen Sie Ihrem Mann, er soll versuchen Pellerin zu sehen, hat 150 Cézannes. Ich habe nur einen kleinen Teil davon gesehn, aber es ist herrlich.*<sup>955</sup>

Paula bedauert, in ihrem jetzigen Zustand – sie ist hochschwanger und muss jeden Tag mit ihrer Niederkunft rechnen – nicht die neuerliche Ausstellung von Cézanne im *Salon d'Automne*<sup>956</sup> sehen zu können, die sie dem Dichter schon im April desselben Jahres ans Herz gelegt hatte. Ihre Worte zeigen, wie intensiv sie Rilkes Begegnung mit Cézanne miterlebt, nie spricht sie ihre Verpflichtung gegenüber dem Maler deutlicher aus als hier, und niemand hat dies damals deutlicher erkannt als Rilke. Dem Dichter ist bewusst, wie hoch Paula Cézanne schätzt und welche Bedeutung seine Malerei für ihre Kunst hat.

Nach seinen Besuchen des *Salon d'Automne* gewinnt die Gestalt Cézannes auch für ihn eine fast mythische Größe. Die prägenden Erfahrungen, die er durch die fast tägliche Konfrontation mit seiner Kunst erlebt, versucht er in Briefen an seine Frau Clara festzuhalten, die später als *Briefe über Cézanne* veröffentlicht werden. Aus ihnen geht hervor, dass die Begegnung mit der Kunst des Malers eine Erschütterung bewirkt, die für Rilke wohl noch wichtiger ist als die Begegnung mit Rodin sechs Jahre zuvor.<sup>957</sup>

---

<sup>954</sup> Von Cézannes Stillleben übernimmt sie nicht nur den Faltenwurf, in dem sie Früchte, Vasen, Tassen oder Blumen arrangiert, sondern auch seine Abkehr von der Perspektive. Wie in den Landschaften und Porträts bevorzugt sie auch in ihren Stillleben die Nahsicht auf die Objekte, schneidet bestimmte Sichtweisen heraus. Vgl. Ueckert (2007), S. 128 f.

<sup>955</sup> Brief Paulas an Clara Rilke-Westhoff vom 21. Oktober 1907. In: PBT, S. 583 f.

<sup>956</sup> Die *Société du Salon d'Automne* (verkürzt: *Salon d'Automne* oder *Pariser Herbstsalon*) ist eine im Jahre 1903 auf maßgebliche Initiative des Architekten Frantz Jourdain gegründete Organisation, die sich als Reaktion auf die konservative Politik des offiziellen *Salon de Paris* verstand. Mit der Gründung des *Salon d'Automne* erhoffte sich Jourdain eine Förderung des Kunstgewerbes. Entsprechend wurden bereits in der ersten Ausstellung 1903 die Kunstgattungen miteinander kombiniert ausgestellt. So gewährt der Herbstsalon auch der Architektur, der Musik, der Literatur und selbst dem Dekorativen Raum, steht aber auch großzügig ausländischen Künstlern offen. Berühmt wurde der *Salon d'Automne* durch die Matisse-Ausstellung im Jahr 1905, zwei Jahre später fand die von Rainer Maria Rilke besuchte Paul Cézanne-Retrospektive und Paul Gauguin-Gedächtnisausstellung statt. Vgl. Beneke, Sabine (2004): Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung bayrischen Kunstgewerbes im „Salon d'Automne“ von 1910. In: Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870 – 1945. Hrsg. v. Alexandre Kostka. Berlin: Akademie-Verlag. S. 119-138, hier S. 119 ff.

<sup>957</sup> Beispielhaft für die persönliche Einschätzung des eigenen Fortschritts ist der Brief an seine Frau Clara vom 13. Oktober 1907. Hier wird deutlich, dass sowohl Worpswede als auch das Cézanne-Erlebnis maßgeblich zu seinem neuen Kunstverständnis beigetragen haben: „Wenn ich hinaufkäme zu Euch, so würde ich gewiß



Auch die oben angeführte Passage des Requiems ist erst vor dem Hintergrund der Cézanne-Briefe hinreichend zu verstehen. So hatte Rilke seiner Frau am 12. Oktober 1907 voll Anerkennung über Cézannes Verwendung der Farben geschrieben:

*Es ist wie auf eine Waage gelegt: das Ding hier, und dort die Farbe; nie mehr, nie weniger, als das Gleichgewicht erfordert. Das kann viel oder wenig sein: je nachdem, aber es ist genau, was dem Gegenstand entspricht.*<sup>958</sup>

Indem Rilke das Bild der Waage nun in das Requiem aufnimmt, rückt er Paula Modersohn-Becker in die Nähe Cézannes und bringt ihr auf diese Weise seine höchste Wertschätzung entgegen. Auch sie war in der Lage, „mit Farben“ die „Schwere“ der Früchte aufzuwiegen und das Gleichgewicht im Bild herzustellen. Doch nicht nur ihre Stilleben erfüllen seiner Auffassung nach die höchsten künstlerischen Ideale, auch ihre Darstellungen von Menschen, insbesondere ihre Porträts von Frauen und Kindern, sind von eben jener Sachlichkeit durchdrungen, mit der sie auch die Natur betrachtet:

*Und so wie Früchte sahst du auch die Frau  
und sahst die Kinder so, von innen her  
getrieben in die Formen ihres Daseins.*<sup>959</sup>

Rilke zeigt sich gerade an den Bildern Cézannes und Paula Modersohn-Beckers beeindruckt von der allein auf sich bezogenen Daseinsweise der Früchte<sup>960</sup>, die eine ästhetische Geschlossenheit innerhalb der Gemälde bewirkt. Hebt er hervor, wie sehr die Menschen in Paulas Bildern, ebenso wie die Früchte, „von innen her [...] in die Formen ihres Daseins“ getrieben

---

auch den Prunk von Moor und Heide, das schwebend helle Grün der Wiesenstücke und die Birken neu und anders sehen; zwar hat diese Verwandlung, da ich sie einmal ganz erlebte und teilte, einen Teil des Stunden-Buchs hervorgerufen; aber damals war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlass, eine Evokation, ein Instrument [...] ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging; [...] Ich schritt einher und sah, sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor van Gogh zu lernen gewusst. Daran wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden [...].“ Siehe Rilkes Brief an Clara Westhoff-Rilke vom 13. Oktober 1907. In: Rilke, Rainer Maria (1950): Briefe. Erster Band. Hrsg. v. Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 207.

<sup>958</sup> Strenggenommen zitiert Rilke hier eine Äußerung der Malerin Mathilde Vollmoellers, mit der er im Oktober 1907 fast täglich die Bilder des Meisters im Salon d’Automne sieht. Um den eigenen Eindruck zu kontrollieren und von einem ausschließlich malerischen Auge bestätigt zu werden, nicht allzu subjektiv oder literarisch geurteilt zu haben, hatte er die Künstlerin gebeten, mit ihr durch den Salon zu gehen. Vgl. Brief Rilkes an Clara vom 12. Oktober 1907. In: Rilke (1950), S. 195 f.

<sup>959</sup> RR, V. 77-79.

<sup>960</sup> Vgl. dazu Rilkes Brief an Clara Rilke vom 8. Oktober 1907, in dem er über die Früchte auf den Gemälden Cézannes schreibt: „[...] schon seine Früchte denken nicht mehr an die Tafel, liegen auf Küchentischen herum und geben nichts darauf, schön gegessen zu sein. Bei Cézanne hört ihre Essbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.“ In: Rilke (1950), S. 186 f.

werden, spricht er ihr die Fähigkeit zu, „Fraun“ und „Kinder“ ebenso dinghaft und nüchtern zu betrachten, sie in ihrer Wesenhaftigkeit zu sehen, ohne sie zu interpretieren.

Schon lange bewundert Rilke diese Gabe der Malerin, die er nicht erst durch die relativ späte Konfrontation mit ihren Gemälden erfahren hat. Sicherlich mag die Sichtung ihres künstlerischen Nachlasses für viele, auch für den Dichter, eine Offenbarung gewesen sein, dennoch ist davon auszugehen, dass Rilke bereits im Jahr 1900 wesentliche Einblicke in die Kunstschauung der Freundin erhielt, sei es auf ausschließlich dialogischem Wege während der Gespräche im Lilienatelier oder im Zuge der gemeinsamen Ausstellungsbesuche in Hamburg oder Paris. Zahlreiche Tagebucheintragungen dieser Zeit offenbaren seine allmähliche Hinwendung zu einer neuen Sichtweise. Wie Paula beginnt auch er, die Menschen „landschaftlich“ zu sehen<sup>961</sup> und „aufmerksam“, „wach“ und „dankbarer [...] gegen alle Umgebung“ zu sein.<sup>962</sup> Das bedeutet für ihn, dass er sich allen sich ihm bietenden Gegenständen der Wahrnehmung völlig vorbehaltlos gegenüberstellt und sie in ihrem Kern zu erfassen sucht. Die Subjektivität seiner frühen Dichtungen<sup>963</sup> soll nun also zugunsten einer neuen Objektivität weichen. Paulas Leben und Schaffen sind ihm in diesem Unterfangen ein wichtiges Vorbild.

Die höchste künstlerische Leistung spricht er der Malerin jedoch darin zu, nicht nur die Natur und die Menschen, sondern auch sich selbst vollkommen sachlich und neutral – „wie eine Frucht“ – betrachtet zu haben. Er verweist damit auf die zahlreichen Selbstbildnisse, die sie im Laufe ihres Künstlerdaseins angefertigt hat.<sup>964</sup>

Die folgenden Verse seines Requiems bringen den hohen Grad an Objektivität, den vor allem Paulas Aktbilder aufweisen, zum Ausdruck. In Bezug auf diese Gemälde – naheliegend ist das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* – greift der Dichter erneut die Frucht-Metapher auf:

---

<sup>961</sup> An dieser Stelle sei an Rilkes Hamburger Tagebuchaufzeichnung nach dem Besuch der Privatbildersammlung erinnert: „Und wenn ich von Menschen lernen kann, sind es diese hier, die so landschaftlich wirken, daß ihre Nachbarschaft mich nicht ängstigt, sondern mich nur breit mit Bildern berührt, aus denen ich hier verschwenderisch lebe.“ Siehe RTF, S. 264.

<sup>962</sup> Vgl. ebd.

<sup>963</sup> So heißt es in seinem Tagebuch: „Habe ich vielleicht bis jetzt doch noch manches novellistisch gesehen oder eigentlich auf seine lyrischen Eigenschaften hin, die ich manchmal [...] für malerische Werte genommen habe?“ Siehe ebd. Als Korrektiv dieser Neigungen sucht Rilke seit seiner Worpssweder Zeit immer wieder Künstler auf, mit denen er sich über Kunstwerke unterhält. So auch Mathilde Vollmoeller, unter deren Anleitung er sich im *Salon d'Automne* den Gemälden Cézannes nähert. Auf diese Weise möchte er zu einer rein künstlerischen, sachlicheren Betrachtungsweise gelangen.

<sup>964</sup> Ihr erstes Selbstbildnis stammt aus dem Jahr 1893. Bis zu ihrem Tod hat sie etwa 30 Selbstbildnisse gemalt und 20 gezeichnet, gemessen am Gesamtwerk von fast 750 Gemälden und etwa 1000 Zeichnungen eine erstaunlich hohe Anzahl. Vgl. Ueckert (2007), S. 96. Als eine der ersten Künstlerinnen überhaupt malt sie sich selbst nackt, vor allem 1906, in ihrem intensivsten Arbeitsjahr, entstehen einige Ganz- und Halbakte. Ihr nackter Körper ist für sie mehr als nur geformtes Fleisch, er ist ein Abbild ihrer „kleine[n], runde[n] Seele, „von der ich das Gefühl habe, dass sie so aussieht wie mein Akt“. Vgl. Paulas Brief an Otto Modersohn vom 18. Februar 1903. In: PBT, S. 404.

*Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,  
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst  
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein  
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor  
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.  
So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen  
und so besitzlos, von so wahrer Armut,  
daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.<sup>965</sup>*

Innerhalb weniger Verse gelingt es Rilke, seine neu erworbene Betrachtungsweise anhand eines konkreten Kunstwerks zu manifestieren. Paulas Schauen steht dabei unmissverständlich im Zentrum des (Sprach-)Bildes, ja, durch die Personifikation wirkt es fast menschlich: nachdem Paula sich selbst aus ihren Kleidern genommen, „vor den Spiegel“ getragen und sich hinein gelassen hatte, „blieb“ es, das Schauen, „groß davor“ und „sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.“ Dieses von Körper und Geist abgetrennte Schauen stellt für Rilke das Höchstmaß künstlerischer Abstraktion<sup>966</sup> dar, ein ästhetisches Ideal, das er nicht nur bei Paula, sondern auch bei Cézanne verwirklicht sieht. So schrieb er Clara ein Jahr zuvor noch über die Selbstbildnisse des französischen Malers:

*Wie groß und unbestechlich diese Sachlichkeit seines Anschauens war, wird auf beinahe rührende Weise durch den Umstand bestätigt, daß er sich selbst, ohne im entferntesten seinen Ausdruck auszulegen oder überlegen anzusehen, mit so viel demütiger Objektivität wiederholte, mit dem Glauben und der sachlich interessierten Teilnahme eines Hundes, der sich im Spiegel sieht und denkt: da ist noch ein Hund.<sup>967</sup>*

Cézanne „wiederholte“ sich, so, wie es auch Paula tat. Völlig uneitel und ehrlich fällt der Blick in den Spiegel aus, das dort erblickte Gegenüber ist nicht mehr Subjekt, sondern Objekt, „ein Hund“, wie Rilke es bezeichnet.<sup>968</sup> Paulas Schauen, das letztlich als „heilig“ bewertet wird, war daher „ohne Neugier“, „besitzlos“ und „von so wahrer Armut, / dass es dich selbst nicht mehr begehrte“.

---

<sup>965</sup> RR, V. 80-87.

<sup>966</sup> Hier soll Abstraktion in seinem wörtlichen Sinne – als „Wegnahme eines bestimmten Teils“ – verstanden werden. Als Erkenntnismethode des Heraussonderns allgemeiner Begriffe und Gesetzmäßigkeiten besteht die Abstraktion folglich darin, das in Gedanken auszuklammern, was man dennoch zu dem betreffenden Gegenstand weiß. Vgl. Fürnkäs, Josef (2000): Abstraktion. In: Schnell (Hg.), S. 3 ff.

<sup>967</sup> Brief Rilkes an Clara Rilke-Westhoff. In: Rilke (1987), S. 206.

<sup>968</sup> In seinen Cézanne-Briefen kommt er mehrmals auf dieses Bild des Hundes zu sprechen, vor allem in den Passagen, die von der Demut und Armut des Malers berichten. So schreibt er am 9. Oktober über die Arbeitsmoral des Franzosen: „Und sitzt im Garten wie ein alter Hund, der Hund dieser Arbeit, die ihn wieder ruft und ihn schlägt und hungern lässt. Und hängt doch mit allem an diesem unbegreiflichen Herrn, der ihn nur am Sonntag zum lieben Gott, wie zu seinem ersten Besitzer, zurückkehren läßt, für eine Weile.“ Siehe Rilke (1987), S. 180 f.

So möchte der Dichter seine Freundin in Erinnerung behalten, wie sie sich hinstellte „in den Spiegel, tief hinein / und fort von allem.“<sup>969</sup> Doch Paula erscheint ihm anders. Sind es vielleicht die „Bernsteinkugeln“ um ihren Hals, die etwas von der „Schwere“ zeugen, „wie sie nie im Jenseits beruhigter Bilder ist“<sup>970</sup>? Die dunkle Befürchtung des Dichters weitet sich in den folgenden Versen zu einer Ekphrasis<sup>971</sup> des Modersohn-Becker'schen Selbstbildnisses aus:

*[...] was zeigst du mir  
in deiner Haltung eine böse Ahnung;  
was heißt dich die Konturen deines Leibes  
auslegen wie die Linien einer Hand,  
daß ich sie nicht mehr sehn kann ohne Schicksal?*<sup>972</sup>

Ohne Zweifel bezieht der Dichter sich in diesen Versen auf den 1906 entstandenen Halbakt *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*: Zu sehen ist eine junge Frau, nackt, mit einem weißgräulichen Tuch um die Hüften. Ihr Kopf ist seitlich geneigt, ihr Blick richtet sich auf ihr Gegenüber, womöglich auf einen Spiegel, in dem sie sich selbst betrachtet. Eine massive Bernsteinkette hängt über ihrer Brust. Mit beiden Armen umfasst sie ihren gewölbten Bauch, schützend fast, mütterlich. „Dies malte ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstage P.B.“ steht darunter, wenige Worte, die so viel aussagen. Paula Modersohn-Becker lebt zu diesem Zeitpunkt, getrennt von ihrem Mann Otto, in Paris. Ihre Initialen verraten, dass sie die formal noch bestehende eheliche Bindung zu Modersohn zeitweilig verleugnet. Und doch stellt sie sich als schwangere Frau dar, malt sich in diesem Zustand, ohne wirklich ein Kind zu erwarten. Das Zusammenspiel von Bild und Bezeichnung mag provokant wirken, zynisch, betrachtet man dieses Werk jedoch vor dem Hintergrund ihrer Biographie, erscheint es als Vorsehung ihres persönlichen Schicksals: Ein Jahr später wird sie tatsächlich schwanger sein, wird ihre Pariser Unabhängigkeit zugunsten eines familiären Neuanfangs im Teufelsmoor aufgeben. Für den Dichter erscheint diese Rückkehr zur Familie jedoch als Zerstörung ihrer Künstler-schaft. Er sieht in den Anforderungen des normal-bürgerlichen Lebens Gefährdungen für die Kunst, die schwerwiegende Folgen nach sich ziehen können.

---

<sup>969</sup> RR, V. 89-90.

<sup>970</sup> Vgl. ebd., V. 92-95.

<sup>971</sup> „Ekphrasis“ wird hier im engeren Sinne, als literarische Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst, verstanden. Siehe Gfrereis, Heike (1999): Ekphrasis. In: Dies. (Hg.), S. 45. Vgl. dazu auch Boehms Ausführungen zum Begriff der Ekphrasis in: Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 23-40, hier S. 40.

<sup>972</sup> Ebd., V. 95-99.

Rilke spricht in seinem Requiem von „Schicksal“ und meint damit – so wird er es einmal formulieren – „alle äußeren Ereignisse (Krankheiten zum Beispiel inbegriffen), die unvermeidlich eintreten können, eine Geistesdisposition und Erziehung, einsam durch ihre Natur, zu unterbrechen und zu vernichten“.<sup>973</sup>

Zweifellos lässt sich hier eine Verbindung zum Tod der Freundin ausmachen, die in Folge ihrer Schwangerschaft verstorben ist. Noch deutlicher formuliert er die Bedrohung der Kunst durch solche Ereignisse in Hinblick auf Cézanne:

*Cézanne begriff es wohl, als er während der letzten dreißig Jahre seines Lebens sich von all dem entfernte, das ihn, wie er sich ausdrückte, „festhaken“ konnte. [...] Ich glaube, daß man ohne ihn [diesen heftigen Eigensinn] immer an der Peripherie der Kunst bleibt [...].*<sup>974</sup>

Es ist der Konflikt zwischen dem alltäglichen Leben und der wahren Kunst, den der Dichter als Paulas Schicksal betrachtet. Nach seiner Auffassung hatte die Familie sie „festgehakt“, sie ihres „heftigen Eigensinns“ beraubt und sie schließlich sogar der Kunst und dem Leben ganz entrissen.

Indem Rilke diese für das Verständnis des Requiems zentrale Textpassage (V. 74-90) in Form einer Ekphrasis<sup>975</sup> gestaltet, gelingt es ihm nicht nur, den semantischen Gehalt des Gemäldes *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* für seine Argumentation zu nutzen und die von der Künstlerin vorweggenommene Schwangerschaft als „böse Ahnung“ und „Schicksal“ zu interpretieren, er repräsentiert mit seiner Bildbeschreibung auch eine Instanz, die Erkenntnis meint und mehr zu sehen gibt als das Offensichtliche. Sein Bezug auf ein konkretes Werk aus dem Œuvre Paula Modersohn-Beckers ist also nicht nur Wiedergabe und „Wiederholung“, sondern auch persönliche Auslegung und damit weit entfernt von jener in der Dinglyrik erstrebten Distanziertheit und Objektivität. Die innere Haltung des Gedichts lässt vielmehr ein großes Engagement erkennen, vor allem dort, wo es klagt, fragt und belehrt.<sup>976</sup>

So endet der erste Teil des Requiems (V. 1-110) mit einer Aufforderung des Dichters, die Freundin solle ihm erscheinen und „ins Kerzenlicht“ kommen, er ist „nicht bang, die Toten anzuschauen“, er möchte die unmittelbare Konfrontation, möchte sie sehen können wie die

---

<sup>973</sup> Brief Rilkes an ein junges Mädchen. In: Rilke, Rainer Maria (1937): *Gesammelte Briefe* in sechs Bänden. Bd. 5. Briefe aus Muzot. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag. S. 18.

<sup>974</sup> Ebd., S. 18 f.

<sup>975</sup> Evident wird die Bildbeschreibung vor allem an den Stellen, wo von den „Bernsteinkugeln“, Paulas „Haltung“ und den „Konturen deines Leibes“ die Rede ist. Darüber hinaus zeugen die Verse „nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst / dich vor den Spiegel [...]“ von einer Selbstdarstellung der Malerin im Akt.

<sup>976</sup> Auch stilistisch setzt das Requiem einen sehr viel fließenderen und ausladenderen Duktus an die Stelle der um Konzentration bemühten, oft gedrängten Schreibweise der *Neuen Gedichte*, was sich schon an seinem Umfang feststellen lässt. Vgl. hierzu Eckel (2004), S. 346.

„Rose“ auf seinem Schreibtisch, die „auch nicht hier sein dürfte“, weil auch sie aus der ihr angemessenen Umgebung gerissen wurde.<sup>977</sup>

Plötzlich scheint Rilke das traurige Schicksal der Malerin zu „begreifen“, „ganz wie ein Blinder rings ein Ding begreift“, er fühlt ihr „Los“, aber „weiß ihm keinen Namen“.<sup>978</sup> Dieses Los aber will der Dichter nun beklagen, so fordert er seine Freundin auf:

*Laß uns zusammen klagen, daß dich einer  
aus deinem Spiegel nahm. Kannst du noch weinen?  
Du kannst nicht. Deiner Tränen Kraft und Andrang  
hast du verwandelt in dein reifes Anschauen  
und warst dabei, jeglichen Saft in dir  
so umzusetzen in ein starkes Dasein,  
das steigt und kreist, im Gleichgewicht und blindlings<sup>979</sup>.*

In diesen Versen wird mehr als deutlich, dass es der Verlust ihrer Künstleridentität – „dass dich einer / aus deinem Spiegel nahm“ – ist, den der Dichter beklagen will. Ihr „reifes Anschauen“ wird in diesem Zusammenhang erneut angesprochen; es ist das dritte Mal in diesem Gedicht, dass er das Sehen der Malerin rühmt. Während die anderen Textstellen vor allem die Sachlichkeit und Objektivität ihres Schauens betonen, findet sich in dieser Passage ein impliziter Rückgriff auf die Frucht-Metapher. Rilke schreibt seiner Freundin die Fähigkeit zu, „jeglichen Saft“ in „ein starkes Dasein“ umsetzen zu können; ihr „Anschauen“ ist „reif“, was bedeutet, dass es über einige Zeit hinweg gereift, also besser, intensiver und vollkommener geworden sein muss.

Tatsächlich hatte der Dichter Paula über viele Jahre hinweg begleiten dürfen, konnte sich eine Vorstellung von dem machen, was in ihr vorging, wie wichtig ihr die „Kunst“ und das „Leben“ waren und wie hart sie an der Verwirklichung ihrer künstlerischen Ziele arbeitete. Ausschlaggebend mag in diesem Zusammenhang ein besonderes Zeichen des Vertrauens gewesen sein, das Paula ihm Anfang des Jahres 1901 entgegenbrachte. Sie überließ ihm ihre Tagebuchaufzeichnungen mit den Worten: „Nun kriegen Sie auch etwas, s’ist wieder einmal wenig, s’ist sogar weniger, s’ist nur was Geliehenes, erst mal die Worpsweder Sonntagskarte und dann dies Stückchen Vergangenheit.“<sup>980</sup>

---

<sup>977</sup> Vgl. RR, V. 100-110.

<sup>978</sup> Vgl. ebd., V. 111-116.

<sup>979</sup> Ebd., V. 117-123.

<sup>980</sup> Brief Paulas an Rainer Maria Rilke vom 23. Januar 1901. In: Stamm (Hg.) (2003), S. 38.

Rilke, der diese Schriften als „Perlen“ empfand, versprach ihr, sich irgendwann für dieses Vertrauen erkenntlich zu zeigen und „in einer guten Stunde einen großen Schmuck zu schmieden, darin ich die Verheimlichte heimlich wiederbringen kann, verloren im Festzug reichgekleideter Worte, die die Heimkehrende mit tausend Triumphen begleiten.“<sup>981</sup> Behutsam geht er in diesem Brief auf ihre „Bangigkeiten“<sup>982</sup> ein. Obwohl Paula ihm während ihrer Gespräche im Lilienatelier niemals eines ihrer Gemälde gezeigt hat, kann er sich an ein Bild „ganz genau“ erinnern.<sup>983</sup> Das verleitet ihn dazu, der bisweilen zu argen Selbstzweifeln neigenden Malerin Mut für ihre künstlerische Entwicklung zuzusprechen:

*Sie haben Ihre „ersten zwanzig Jahre“<sup>984</sup> nicht verloren, liebe und ernste Freundin. Sie haben nichts verloren, was Sie je vermissen könnten. Sie haben sich nicht verwirren lassen von den Augen in den Schleiern des Schlachtensees, die aus dem Raum schauen, der nicht Wasser und nicht Himmel ist. Sie sind nachhause gegangen und haben geschafft. Sie werden viel später erst fühlen wie sehr. In Ihrer Kunst werden Sie's fühlen. Und Einer wird's fühlen in Ihrem Leben. Der der es empfängt und vergrößert und es in neue breitere Harmonien hineinheben wird mit seinen reifen, reichen, verständigen Händen.<sup>985</sup>*

Greift Rilke in seinem Requiem also auf die Frucht-Metapher zurück, zollt er ihrer stetigen Entwicklung Tribut, er verneigt sich vor ihrem Vermögen, „jeglichen Saft“ in ein „starkes Dasein“ umzusetzen, um zu einem „reifen Anschauen“ zu gelangen. Und doch wird sie auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens – in ihrer vollen Reife – durch einen „Zufall“ aus ihrem „fernsten Fortschritt“ gerissen, „in eine Welt zurück, wo Säfte wollen“.<sup>986</sup> Mit Entsetzen stellt er fest, dass die Freundin ihrer ausschließlich künstlerischen Existenz entsagen muss. Aufgrund ihrer Schwangerschaft ist die Malerin nun gezwungen, sich biologischen Bedürfnissen zu beugen und ihre eigentliche Bestimmung dem Schicksal, also ihrer Schwangerschaft und damit dem Tod, zu opfern.<sup>987</sup>

---

<sup>981</sup> Siehe Brief Rilkes an Paula Becker vom 24. Januar 1901. In: ebd., S. 39. Er konnte damals kaum ahnen, dass er der Freundin erst posthum – in Form des Requiems – seine höchste Verehrung aussprechen würde.

<sup>982</sup> Gemeint sind Paulas Tagebuchaufzeichnungen, die einen hohen Grad an Selbstreflexivität offenbaren und weder Selbstzweifel noch persönliche Ängste aussparen. Für Rilke sind diese „Bangigkeiten“ jedoch mit einem weihnachtlichen Gefühl verbunden „wie jene letzten ängstlichen Minuten ehe die Thüren aufgehen vor dem geschmückten und geschenkevollen Zimmer [...]“ Ebd., S. 40.

<sup>983</sup> Hierbei handelt es sich um das Gemälde *Reigen tanzende Mädchen* aus dem Jahr 1900. Vgl. dazu auch Rilkes Bemerkung: „Zum Glück erinnere ich mich ganz genau des Mädchenreigens um den großen Baum. Vor der Farbe noch. Aber schon vollkommen fertig in der Bewegung. [...]“ Ebd., S. 41.

<sup>984</sup> Hier rekurriert Rilke auf Paulas Tagebucheintrag vom 11. November 1898: „Tagebuch der Marie Bashkirtseff. Es interessiert mich sehr. Ich werde ganz aufgeregt beim Lesen. Die hat ihr Leben so riesig wahrgenommen. Ich habe meine ersten zwanzig Jahre verbummelt. Oder wuchs ganz in der Stille das Fundament, auf dem die nächsten zwanzig Jahre aufbauen sollen?“ Siehe PBT, S. 166.

<sup>985</sup> Ebd., S. 42.

<sup>986</sup> Vgl. RR, V. 124-126.

<sup>987</sup> Vgl. dazu Daugelat (2005), S. 195.

In den nun folgenden Versen des Requiems (V. 127-168) zeichnet Rilke die mit dem Verlauf ihrer Schwangerschaft einhergehende Loslösung von ihrer künstlerischen Existenz nach. Er verwendet weiterhin sprachliche Bilder, die dem Bereich der Natur<sup>988</sup> zuzuordnen sind, um seiner Behauptung Nachdruck zu verleihen, Paula habe sich mit ihrer Schwangerschaft zusehends dem Natürlichen und Allgemeinen zu- und von ihrer Künstlerindividualität abgewandt. Er findet immer neue Bilder, den Tod der Freundin zu beklagen und das von ihm entworfene Spannungsfeld von Kunst und Leben zu beschreiben. Pointiert drückt er seine Enttäuschung über diese Entwicklung in den folgenden Versen aus; seine Worte lassen keine Zweifel daran, welchem Umstand er den Tod der Malerin zuschreibt:

*Wie war dein Leben kurz, wenn du's vergleichst  
mit jenen Stunden, da du saßest und  
die vielen Kräfte deiner vielen Zukunft  
schweigend herabbogst zu dem neuen Kindkeim,  
der wieder Schicksal war. O wehe Arbeit.*<sup>989</sup>

Und „endlich“ – es ist zu vermuten, dass Rilke den Begriff wörtlich meint: „am Ende“ – nach der Geburt ihres einzigen Kindes, hatte Paula noch „Mut zum Fest“<sup>990</sup>. Was Rilke in den nächsten Versen skizziert, weist auffällige Ähnlichkeiten zu Clara Rilke-Westhoffs Schilderung von Paulas letzten Stunden auf:

*Du wußtest es. Du saßest auf im Kindbett,  
und vor dir stand ein Spiegel, der dir alles  
ganz wiedergab. Nun war das alles **Du**  
und ganz **davor**, und drinnen war nur Täuschung,  
die schöne Täuschung jeder Frau, die gern  
Schmuck umnimmt und das Haar kämmt und verändert.*<sup>991</sup>

Im Vergleich zu den anderen, bereits aufgeführten Textstellen, in denen Rilke das sachliche Schauen der Malerin rühmt, erscheinen diese Verse als deutlicher Kontrast: Paula ist nicht länger die bewunderte Künstlerin, sondern „die schöne Täuschung jeder Frau“, die altmodisch den „Tod der Wöchnerinnen“ stirbt.<sup>992</sup> Besonders drastisch wirkt die Differenz in der Gegenüberstellung der beiden Spiegelszenen: Bleibt Paulas Schauen anfangs „groß davor“, während sich ihr Körper in den Spiegel „hinein“ lässt<sup>993</sup>, ist nun „alles *Du* / und ganz *davor*“, während im Spiegel nur die „schöne Täuschung“ zu sehen ist. Rilke nutzt das Bild des Spiegels also

---

<sup>988</sup> Gemeint sind Bezeichnungen wie „Erdreich“, „Samen“, „Körner“ oder „Herde Tiere“.

<sup>989</sup> RR, V. 160-164.

<sup>990</sup> Ebd., V. 169.

<sup>991</sup> Ebd., V. 176-181. Hervorhebungen im Original kursiv. Vgl. hierzu Claras Rilke-Westhoffs Schilderungen zu Beginn dieses Kapitels, siehe Anm. 925.

<sup>992</sup> Vgl. RR, V. 180-184.

<sup>993</sup> Vgl. ebd., V. 82-83.



einerseits, um die gewandelte Selbst-Erfahrung der Malerin zu dokumentieren, andererseits gelingt es ihm, die Schonungslosigkeit und Ehrlichkeit dieses Mediums hervorzuheben, das hier als Versinnbildlichung des sachlichen Schauens verstanden werden kann. Auch Paula, behauptet der Dichter, war sich der „Täuschung“ bewusst, der sie sich am Tage ihres Todes unterwarf: „Du wusstest es“, konstatiert er lapidar.

Nach der ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Leben und Sterben der Malerin folgt der dritte Abschnitt, der veranschaulicht, dass der Dichter sich durchaus an Inhalt und Form des (kirchenmusikalischen) Requiems orientiert. Nachdem er seine Einleitung bereits anlehnend an den Introitus „Requiem aeternam dona eis, Domine“ gestaltet hatte – die „Bitte um ewige Ruhe“ schlug sich hier jedoch in der Feststellung nieder, die Freundin habe ihre Seelenruhe *noch nicht* gefunden – offenbart sich nun ein weiterer Textbezug: Wie im Tractus „Absolve Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum“ („Befreie, o Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeder Fessel der Schuld.“) die Frage von Schuld, Sühne und Vergebung aufgeworfen wird, setzt auch Rilke zur Anklage an:

*blieb es beim Klagen. Doch jetzt klag ich an:  
den Einen nicht, der dich aus dir zurückzog,  
(ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle)  
Doch alle klag ich in ihm an: den Mann.<sup>994</sup>*

Der Dichter sucht die Schuld nicht bei der Verstorbenen, sein Vorwurf gilt dem „Mann“, wobei Anspielungen auf Otto Modersohn deutlich werden, die aber nicht explizit ausgesprochen werden. Seine Verallgemeinerung („ich find ihn nicht heraus, er ist wie alle“) mag als Zeichen der Freundschaft gelten, hatte die Worpsweder Begegnung mit dem Landschaftsmaler ihn doch menschlich und künstlerisch zutiefst bereichert. Und doch kann er einem traditionellen Ehekonzept nicht zustimmen, kann es nicht billigen, dass jemand die Freundin „zurückzog“ aus ihrem künstlerischen Werden. Nach seiner Auffassung – und so hat er sich mehrfach in Briefen über die Institution der Ehe geäußert<sup>995</sup> – sind Freiheit und Einsamkeit die Grund-

---

<sup>994</sup> Ebd., V. 201-204.

<sup>995</sup> In einem Brief an seine Freundin Ellen Key schreibt er am 6. September 1902, versucht er seine Auffassung deutlich zu machen: „Als wir zueinandertraten, sagten wir uns; wir wollen jeder für die Einsamkeit und Arbeit des anderen der Wächter sein...! Und ihr wie mir ist die Ausübung und Entfaltung unserer Kunst das Leben selbst.“ Zitiert nach Schlaffer, Hannelore (1994): Ehen in Worpswede. Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Clara Rilke-Westhoff und Rainer Maria Rilke. Hrsg. v. Hannelore und Heinz Schlaffer. Bd. 7. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. Seiner Frau Clara gegenüber formuliert er seine Gedanken ähnlich: „Jeder muss in seiner Arbeit den Mittelpunkt seines Lebens finden und von dort aus strahlenförmig wachsen können, soweit es geht. Und dabei darf ihm kein Zweiter zusehen und gerade der Nächste und Liebste nicht: denn nicht einmal er selber darf es.“ Brief Rilkes an Clara Rilke-Westhoff vom 8. April 1903. In: Rilke (1950), S. 45.

gefeiler einer künstlerischen Existenz und müssen gerade in einer ehelichen Gemeinschaft gestärkt und bewacht werden. So fragt er:

*Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?  
Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält,  
was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt  
und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.*<sup>996</sup>

Interessant ist, dass auch Paula sich früh mit ihren ehelichen Erfahrungen auseinandergesetzt hat. Tagebucheintragen<sup>997</sup> aus dem ersten Ehejahr zeugen von Enttäuschungen und unerfüllten Erwartungen, sie erhoffte sich mehr von dieser Lebensgemeinschaft. Ihre Sehnsucht nach Freiheit und künstlerischer Erfüllung äußerte sich in zahlreichen Ausbrüchen nach Paris, einer Stadt, die einen Gegenpol zu Worpswede darstellte und für sie der Inbegriff von Selbstverwirklichung war.

Auch Rilke, der mit Paula und Otto über Jahre hinweg freundschaftlich verbunden ist<sup>998</sup>, verfolgt die Höhen und Tiefen des Ehepaars Modersohn. Bemerkenswert ist jedoch sein Verhalten im Jahr 1905, als er Paulas Gemälde *Säugling mit der Hand der Mutter* kauft, um sie in ihrem Wunsch, Worpswede und damit ihren Mann zu verlassen, zu unterstützen.<sup>999</sup> Hier zeigt sich erneut seine Einstellung gegenüber einer Ehe, die besitzergreifend wirkt. So formuliert er auch im Requiem:

*Denn das ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:  
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren  
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.  
Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:  
einander lassen; denn daß wir uns halten,  
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen.*<sup>1000</sup>

---

<sup>996</sup> Ebd., V. 217-220.

<sup>997</sup> „Es ist meine Erfahrung, daß die Ehe nicht glücklicher macht. Sie nimmt die Illusion, die vorher das ganze Wesen trug, daß es eine Schwesterseele gäbe. Man fühlt in der Ehe doppelt das Unverstandensein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Wesen zu finden, das versteht. Und ist es vielleicht nicht doch besser ohne diese Illusion, Aug‘ in Auge einer großen einsamen Wahrheit?“ Paulas Tagebucheintrag vom 30. März 1902. In: PBT, S. 371.

<sup>998</sup> Mit Otto Modersohn pflegt er lange Zeit Briefkontakt, Paula trifft er 1903 und 1906 in Paris wieder, wo man gemeinsam Ausstellungen besucht und erneut eine Phase intensivsten künstlerischen Austauschs beginnt. Die Künstlerin zeigt sich nun in der Blüte ihres Schaffens, deren Qualität und Bedeutung auch dem Dichter nicht länger verborgen bleiben. So schreibt er an Clara: „Sie ist mutig und jung und, wie mir scheint, auf gutem aufsteigendem Wege, allein wie sie ist und ohne alle Hilfe.“ Zitiert nach Stamm, Rainer (2003): Nachwort. In: Ders., S. 101-111, hier S. 108.

<sup>999</sup> Als Rilke vor Weihnachten 1905 zum Besuch seiner Familie nach Worpswede kommt und zum ersten Mal Bilder von Paula Modersohn-Becker sieht, ist er überrascht und beeindruckt und findet Worte, die der Malerin wohl tun. Nachdem Paula mit dem Ehepaar Rilke den Plan besprochen hat, Worpswede auf längere Zeit zu verlassen und sich von Otto Modersohn zu lösen, bietet der Dichter ihr seine Hilfe in Paris an und unterstützt sie durch den Erwerb eines Bildes. Vgl. PBT, S. 466 f.

<sup>1000</sup> RR, V. 230-235. Hervorhebung im Original kursiv.

Mit dieser Klärung der Schuldfrage endet der dritte Abschnitt des Requiems. Rilke muss sich durch Paulas Tod bestätigt finden: An ihrem Schicksal hatte sich die Unvereinbarkeit von Künstlerexistenz und Mutterschaft auf tragische Weise erwiesen. Damit war sein Gedicht *Von den Fontänen*, das von der „Last des Niederfalles“ und von den „Zweigen, die abwärts wandten“ gesprochen hatte, zu einer Vorhersage des Unbegreiflichen geworden.<sup>1001</sup>

Nachdem er in seinem großen Zwiegespräch mit Paula dem Konflikt ihres Lebens so gründlich nachgespürt hat, sieht er ihren Auftrag an ihn erfüllt. Die Freundin scheint ihre Seelenruhe wiedergefunden zu haben. Nun gilt es, die Lehre aus dem Verhängnis der Malerin auf sein eigenes Leben anzuwenden. Er bittet sie um ihre Unterstützung in der Furcht, das gleiche Schicksal erleiden zu müssen wie sie:

*So hör mich: Hilf mir. Sieh, wir gleiten so,  
nicht wissend wann, zurück aus unserm Fortschritt  
in irgendwas, was wir nicht meinen; drin  
wir uns verfangen wie in einem Traum  
und drin wir sterben, ohne zu erwachen.*<sup>1002</sup>

Rilkes Bedenken sind existenzieller Natur. Er selbst hatte im Jahr 1901 den Versuch der Sesshaftigkeit gewagt, hatte die Verbindung von Kunst und Familie erprobt und war kläglich gescheitert. Er hatte feststellen müssen, dass im Leben eines werdenden kein Raum für Alltag und traditionelle Bindungen war. In diesem Punkt hatten Paula und er also ähnliche Erfahrungen gemacht. So resümiert er seine Besorgnis mit einem persönlichen Wunsch für das Gelingen seines weiteren Lebens:

*Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft  
zwischen dem Leben und der großen Arbeit.  
Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.*<sup>1003</sup>

Die Bitte um Beistand zeigt, wie verbunden sich der Dichter noch mit Paula fühlt, wie sehr sie ihm noch als Vorbild dient. Umso mehr ist es ihm nun, am Ende des Requiems, wichtig, der Bitte um Frieden für die Verstorbene nachzukommen:

*Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei  
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.  
Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,  
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.*<sup>1004</sup>

---

<sup>1001</sup> Siehe Kapitel 4.2.1.2. *Der „Jüngling“ und die „Mädchen in Weiß“*. Vgl. dazu auch Naumann (1997), S. 62.

<sup>1002</sup> Ebd., V. 251-260.

<sup>1003</sup> Ebd., V. 265-267.

<sup>1004</sup> Ebd., V. 268-271.

Auch in den letzten Versen des Requiems zeigt sich eine Parallele zum Abschluss der Totenmesse, der Communio „lux aeterna“: Das „ewige Licht“, das im Kontext der katholischen Liturgie den Verstorbenen leuchten möge, transformiert Rilke in eine ewige Präsenz Paulas in seinem Inneren. Von dort aus soll sie ihm, als innere Stimme, helfen, soll ihm beistehen und ihn vor dem Abgleiten „in irgendwas, was wir nicht meinen“ schützen.

Rilkes Entscheidung, eine ursprünglich musikalische Form für die lyrische Konfrontation mit dem Tod der Freundin zu wählen, folgt also weniger dem Bedürfnis nach einer klanglichen Realisation seiner Gefühle. Es sind Aufbau und Semantik des Requiems, nach denen der Dichter seine Totenklage ausrichtet. Auf diese Weise kann er das zentrale Thema der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben strukturiert entfalten: Die „Seelenruhe“ der Freundin ist erst nach der Klage um ihren frühen Tod, nach der Aufklärung der Schuldfrage und der eindringlichen Bitte um Beistand erreicht. Erst jetzt sieht er ihren Auftrag an ihn erfüllt.

Rilkes *Requiem für eine Freundin* ist eine rührende Hommage an die Kunst Paula Modersohn-Beckers. Dies bezeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass sich der Dichter auf konkrete Kunstwerke der Malerin bezieht, diese in Form einer Ekphrasis gestaltet oder Paulas Schauen zu veranschaulichen versucht. Künstlerische Transformationen ereignen sich hier also verschiedenartig<sup>1005</sup>: Einerseits finden *Transformationsprozesse im Sinne einer Übertragung* statt, die Botschaften eines Mediums werden in ein anderes übersetzt; so etwa in den Versen 80-87 und 92-99, in denen er Paulas *Selbstbildnis an meinem 6. Hochzeitstag* eingehend beschreibt. Andererseits können künstlerische Transformationen an den Stellen ausgemacht werden, in denen Rilke Paulas Fähigkeit des sachlichen Schauens rühmt. Immer wieder kommt er auf ihr besonderes Vermögen zu sprechen, die Natur, die Menschen, aber auch sich selbst vollkommen sachlich zu betrachten.<sup>1006</sup> Er rühmt diese Fähigkeit nicht nur als großen „Fortschritt“, sondern rückt Paula durch verschiedene Anspielungen in die Nähe Cézannes, der von beiden als leuchtendes Vorbild verstanden wird. Hier geht es also – ebenso wie in der Monographie – um den Versuch einer *Annäherung einer Kunstform an eine andere*, da sich der Dichter an künstlerischen Herangehensweisen aus einer anderen Kunstsparte orientiert und diesen seine Anerkennung ausspricht. Streng genommen müsste man also von einer Annäherung an die Methoden und Betrachtungsweisen einer anderen Kunstsparte sprechen, da hier von einer konkreten Umsetzung seiner Erkenntnisse in die eigene Dichtkunst nicht die Rede sein kann.

---

<sup>1005</sup> Siehe dazu erneut: Brandstätter (2008), S. 183-191.

<sup>1006</sup> Besonders klar führen dies die Verse 74-87 vor Augen.

Wenn Rilke das „reife Anschauen“ der Malerin preist, kann das nämlich nicht darüber hinweg täuschen, dass er selbst in seinem Gedicht „des Anschauens [...] Grenze“<sup>1007</sup> bereits entscheiden überschreitet. Diese Tatsache bestätigt den Übergangscharakter des Requiems innerhalb seines Werks und zeigt die Grenzen künstlerischer Transformation auf: Hinsichtlich Sprechsituation, Haltung, Stilgebung und Umfang entfernt es sich nahezu vollständig vom Typus des Dinggedichts und nimmt bereits Kennzeichen mancher Spättexte vorweg.<sup>1008</sup>

Dennoch beinhaltet das *Requiem für eine Freundin* die wesentlichen Pfeiler einer Kunstauffassung, die Rilke in Gesellschaft der Worpsweder Künstlerfreunde, vor allem aber durch die Freundschaft zu Paula Modersohn-Becker, erworben und im Laufe seiner Pariser Jahre – unter dem Eindruck Rodins und Cézannes – erweitert und konkretisiert hat. Auch wenn die neuen Ansichten hier nicht auf textstruktureller Ebene sichtbar werden, muss das Requiem also als bedeutendes Zeugnis dafür gelten, dass Rilke während seines Worpsweder Aufenthalts Begegnungen und Beobachtungen machte, die seine Kunstauffassung wesentlich beeinflusst haben.

Dass die Konfrontation mit der bildenden Kunst für den Dichter vor allem deshalb ertragreich ist, weil er in ihr Parallelen zu seiner eigenen Dichtkunst ausmacht, verrät einer der berühmten Cézanne-Briefe, die er nur ein Jahr vor dem Requiem verfasste. Hier fragt er sich, wie weit in ihm „jene Entwicklung verwirklicht ist, die dem immensen Fortschritt in den Cézanneschen Malereien entspricht“, da er sich nun „schauender vor Bilder stellt“ und kommt zu dem Schluss:

*Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere [...] Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt.*<sup>1009</sup>

---

<sup>1007</sup> Aus dem Gedicht *Wendung* von 1914. In der letzten Strophe heißt es:

*Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.  
Und die geschautere Welt  
will in der Liebe gedeihn.  
Werk des Gesichts ist getan,  
tue nun Herz-Werk  
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du  
überwältigst sie: aber nun kennst du sie nicht.  
[...]*

In: Rilke, Rainer Maria (1996): *Gedichte 1910 bis 1926*. Ders.: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd 2. Hrsg. v. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag. S. 100 ff.

<sup>1008</sup> In seiner am Paradigma der bildenden Kunst orientierten Kunstauffassung erinnert es an Äußerungen aus der mittleren Schaffensperiode, so dass es durchaus noch in den weiteren Umkreis der wenige Monate zuvor abgeschlossenen *Neuen Gedichte* gerückt werden könnte. Vgl. Eckel (2004), S. 346.

<sup>1009</sup> Brief Rilkes an Clara Rilke-Westhoff vom 18. Oktober 1907. In: Rilke (1987), S. 193.

## **5. Schlussüberlegungen: Positionierung des Worpsweder Kreises im Kontext alternativer Lebensformen und Künstlergruppen um 1900**

Möchte man den Worpsweder Kreis vor dem Hintergrund parallel existierender Künstlergruppen und Lebensformen der Jahrhundertwende kennzeichnen, versagen gängige Instrumentarien, die ästhetische Assoziationen als Kompensationsmechanismen moderner Abstraktionserfahrungen begreifen.

In der literatur-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung stehen jene Vereinigungen bislang im Kontext einer ästhetischen Moderne, die die gesellschaftliche Modernisierung als Zerfallsprozess und als Prozess fortschreitenden Verlusts von Ganzheit ablehnt. Es ist von Gemeinschaften die Rede, die sich von den kunst- und lebensfeindlichen Umständen der modernen Industriegesellschaft abgestoßen fühlen und abseits der bürgerlichen Gesellschaft die Vereinigung von Kunst und Leben zur obersten Priorität erheben. Provokation und betont gegenbürgerliche oder gesellschaftsreformerische Einstellungen und Verhaltensweisen bestimmen den Charakter vieler Gruppen. Ästhetische Lebensformen, wie diese künstlerischen Gemeinschaften, begegnen der Erfahrung von historischer Diskontinuität mit der Kreation einer insulären Scheinwelt, in der die Verlusterfahrungen der gesellschaftlichen Modernisierung ausgeblendet oder ausgeglichen werden können. Das kompensatorische Moment äußert sich dabei entweder in einer dekadenten Weltflucht, wie es etwa im George-Kreis, der Schwabinger Bohème oder in der Neuen Gemeinschaft deutlich wird, oder trägt Züge einer (durch Kunst und Kultur eingeleiteten) Gesellschaftsreform, wie die lebensreformerisch geprägte Gemeinschaft auf dem Monte Verità, die Gartenstadt Hellerau oder die Darmstädter Künstlerkolonie.

Doch weder gegenbürgerliche Einstellungen noch gesellschaftsreformerischer Anspruch charakterisieren das Selbstverständnis des Worpsweder Kreises. Wie in Kapitel 3.2. ausführlich dargestellt wurde, bestimmen familiale Strukturen und (bildungs-)bürgerliche, nahezu biedermeierliche Werte und Umgangsformen das Miteinander. Man insistiert auf einer gewissen Abgeschlossenheit, Zeichen der Exklusivität werden besonders dort deutlich, wo sie Standesunterschiede offen legen. Bislang unveröffentlichte Tonbandaufnahmen und Briefe Martha Vogelers konnten hier wichtige Informationen liefern: Sie dokumentieren den geistigen Anspruch der interdisziplinären Künstlergruppe aus der Perspektive eines einfachen Dorfmädchens, das sich durch eigens initiierte Bildungsbemühungen von den sozialen Fesseln ihrer Herkunft befreien muss, um überhaupt Eingang in die gutbürgerliche Welt ihres zukünftigen Mannes und seiner Künstlerfreunde zu finden.

Marthas Äußerungen, aber auch einige Tagebucheintragen und Briefwechsel der Künstler und Literaten<sup>1010</sup> legen nahe, dass der bildungsbürgerliche Hintergrund der „Barkenhoff-Familie“ wesentlichen Einfluss auf die Herausbildung einer gemeinsamen geistigen Ebene hat, während moderne-kritisches Ressentiment weniger bedeutsam für das Selbstverständnis des Kreises scheint. Vielmehr muss hier ein produktives Potenzial aufgedeckt werden, das in der engen Verknüpfung von humanistischen Bildungsvorgaben, kulturellen Interessen, organischen Gemeinschaftsidealen und sozialelitären Distinktionsbedürfnissen, nicht zuletzt in den Wechselbeziehungen der Kunstgattungen, einen Austausch unter den Beteiligten einleitet, der eine Reflexion des eigenen Kunstverständnisses in Gang zu setzen vermag und sie alle-samt zu „sich Verwandelnden“<sup>1011</sup> macht.

Am Beispiel des Dichters Rainer Maria Rilke konnte – stellvertretend für die anderen Künstler des Kreises – aufgezeigt werden, inwieweit ästhetische Erfahrung Einfluss auf die individuelle Ausprägung des Kunstverständnisses nehmen kann.<sup>1012</sup> Auch wenn sich neue Erkenntnisse (noch) nicht unmittelbar auf der textstrukturellen Ebene niederschlagen<sup>1013</sup>, offenbaren Rilkes Werke zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine augenfällige Hinwendung zu einer neuen Ästhetik des sachlichen Schauens und Sagens, die zweifellos ihren Anfang in der norddeutschen Malerkolonie nimmt. Sie demonstrieren, dass ein Künstler in theoretischen Reflexionen über die Kunst wie auch in einzelnen Passagen seines künstlerischen Werks durchaus neue ästhetische Ansichten vertreten kann, ohne sie bereits selbst konkret umgesetzt zu haben. Die Bedeutung seines Worpssweder Aufenthalts und seiner Bekanntschaft mit den Worpssweder Künstlern ist daher nicht zu unterschätzen: Die eigentümliche Binnenstruktur des Kreises stellt dem jungen, sensiblen Dichter den optimalen Rahmen für seine künstlerische Entfaltung, die elitäre Abgeschlossenheit der „Familie“ bietet die idealen Voraussetzungen für Begegnung, Austausch und ästhetische Erfahrung und vermag dadurch einen Prozess individueller Bereicherung und künstlerischer Weiterentwicklung einzuleiten.

---

<sup>1010</sup> Siehe dazu vor allem Kapitel 3.2.4.1., *Von der Gefahr, die unserem Kreise mit jeder Erweiterung erwächst*.

<sup>1011</sup> Dieser Begriff entstammt Rilkes Tagebucheintrag vom 21. September 1900. In: RTF, S. 240.

<sup>1012</sup> Siehe Kapitel 4.2. *„Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.“ – Ein „sich Verwandelnder“ unter Künstlern.*

<sup>1013</sup> Rilkes Konzept des sachlichen, reinen Schauens wird sich vollends erst im ‚sachlichen Sagen‘ der gegenstandsbezogenen Dichtung, der Dinglyrik, manifestieren. Mit den *Neuen Gedichten* (1907) und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) zeichnet sich einen Neuanfang ab, da diese Werke im Vergleich zu der ekstatischen Subjektivität des *Stunden-Buches* (1899, 1901, 1903) einen geradezu schroffen Übergang zum sachbezogenen Sprechen darstellen, der den Dichter mit seiner neuen – von seinen Erfahrungen mit der bildenden Kunst beeinflussten – poetologischen Orientierung zu einem bedeutenden Vertreter der literarischen Moderne macht. Vgl. dazu Müller, Wolfgang (2004): *Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil*. In: Engel (Hg.), S. 296 ff.

Auch parallel existierende Künstlergruppen der Jahrhundertwende weisen ähnliche Merkmale der Exklusivität auf, um sich von der Außenwelt abzugrenzen. Als sinnfälligstes Beispiel mag hier der Kreis um Stefan George gelten, der schon im Rahmen der *Blätter*-Gruppe eine „GEISTIGE KUNST“<sup>1014</sup> für einen „geschlossenen von den mitgliedern geladenen leserkreis“ fordert, um sich schließlich ab der Jahrhundertwende in einen elitären Kreis aus „Meister“ und „Jüngern“ zu verwandeln, dessen Zusammensetzung nach strengen Auswahlkriterien erfolgt: Neben Jugendlichkeit, Schönheit und distinguiertem Auftreten sind Intelligenz, ästhetischer Anspruch und dichterische Produktion grundlegende Voraussetzungen. Ein großer Anteil der jungen Dichter hat einen bildungsbürgerlichen Hintergrund und kann auf eine akademische Ausbildung zurückblicken. Das auf diese Weise etablierte geistige Niveau des Kreises ist notwendig, da Georges Lyrik, die als wegweisend und Norm setzend anerkannt wird, eine hohe ästhetische Kompetenz erfordert. Die Abgeschlossenheit des Kreises ist jedoch auch in anderer Hinsicht unerlässlich: Erst innerhalb dieses sehr intimen, privaten Zirkels kann George eine Hierarchie durchsetzen, in der er sich selbst als „Meister“ und autoritärer Herrscher präsentiert. Die persönliche Beziehung zu jedem seiner „Jünger“ sichert ihm die Anerkennung dieser Herrschaft, die wiederum gemeinschaftskonstituierend wirkt. Paradoxerweise – und damit hebt sich der George-Kreis von anderen Künstlergemeinschaften um 1900 ab – ist es also nicht die wie immer geartete Beziehung der Kreismitglieder untereinander, die den Zusammenhalt und das Gemeinschaftsgefühl der Gruppe stärkt, sondern die jeweiligen Bindungen von „Meister“ und „Jünger“.

Exklusivität und Abgrenzung nach außen können sowohl im Worpsweder Kreis als auch im George-Kreis als Voraussetzungen für Erfahrungen von höchster Intensität gelten. Beide Vereinigungen bieten den Beteiligten einen ‚Ort‘ abseits der gesellschaftlichen Realität, der sie zu „sich Verwandelnden“ macht. Darin besitzen die Kreise eine ritualistische Logik des ‚Zwischen‘ und ‚Liminalen‘: Es ist von einem „Schwellenzustand“ im Sinne Victor Turners zu sprechen, einer labilen Zwischenexistenz „zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen“<sup>1015</sup>, die neuartige ästhetische Erfahrungen ermöglicht und zu einer Transformation desjenigen führt, der die Erfahrung durchlebt. Unter Rekurs auf den französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873-1957) spricht Turner von einer „Schwellenphase“, in der das rituelle Subjekt von Ambiguität gezeichnet ist und einen

---

<sup>1014</sup> Einleitungen und Merksprüche der *Blätter für die Kunst* (1964): Erste Folge, erstes Heft. S. 7. Siehe dazu auch die Ausführungen zur *Blätter*-Gruppe und dem George-Kreis in Kapitel 2.4.2.

<sup>1015</sup> Turner (2005), S. 95.



kulturellen Bereich durchschreitet, „der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist“.<sup>1016</sup> Das, was der „Passierende“ in dieser Phase erfährt, kann maßgeblichen Einfluss auf seine Persönlichkeitsstruktur nehmen.

Doch wie gestaltet sich Ritualität bei den angesprochenen Künstlergruppen? Welche rituellen Praktiken sind in der Lage, einen solchen „Orts-, Zustands- Positions- oder Altersgruppenwechsel“<sup>1017</sup> zu begleiten?

Im Falle des George-Kreises sind es Angliederungs- und Namengebungsriten, gemeinsame Essens- und Leserituale und eine feste Regelsetzung, die die Stabilität des Kreises gewährleisten und die einzelnen Mitglieder enger an die Gruppe, vor allem aber enger an den „Meister“ binden sollen. George gebraucht sie, um Einfluss auf Leben und Kunst seiner Jünglinge nehmen zu können, er möchte den jungen, noch manipulierbaren Männern seine Sorge zuwenden und sie nach seinem Vorbild erziehen. Im Maximin-Kult der späteren Jahre kulminieren schließlich sämtliche ästhetische Rituale in einer Art Religion, in der George die Position des Priesters einnimmt.

Von jenem rituellen Arkanum ist der Worpweder Kreis jedoch weit entfernt. Verglichen mit den festgefühten Zeremonie- und Angliederungsriten des George-Kreises liegt hier eine eher weiche Ritualstruktur vor, die sich im Wesentlichen auf die Planung und Gestaltung der Kultursonntage auf dem Barkenhoff beschränkt: Konstanten und wiederkehrende Elemente zeigen sich nicht nur in der Wahl des Wochentags für die stimmungsvollen Treffen, sondern auch in der Präferenz für anmutige Kleidung, der beständigen Abfolge von musikalischen und literarischen Darbietungen sowie intellektuellen Diskussionen und in der von Vogeler bereitgestellten jugendstilgeprägten Umgebung. Feste Regelsetzungen existieren in diesem Kreis nicht, Rituale werden hier genutzt, um sich als eine „Familie der Künstler“ zu inszenieren, in der bildungsbürgerliche Sozialisation, kulturelles Interesse und geistige Beweglichkeit unausgesprochene Prämissen der Mitgliedschaft sind. Es geht also weniger um einen Zustands- oder Positionswechsel als um eine Kultivierung des bereits Vorhandenen.

---

<sup>1016</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>1017</sup> Van Gennep bezeichnet Riten dieser Art als Übergangsriten (*rites de passage*), die in drei Phasen zu untergliedern sind: die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. In der ersten Phase wird der Einzelne oder eine Gruppe aus einer ursprünglichen Sozialstruktur und einer Reihe kultureller Bedingungen herausgelöst, in der zweiten Phase durchschreitet das rituelle Subjekt einen kulturellen Bereich, der völlig anders ist als der vergangene oder künftige Zustand und in der letzten Phase befindet sich das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – wieder in einem relativ stabilen Zustand, der Übergang ist vollzogen. Vgl. ebd.

Ritualität ist im Worpsweder Kreis demnach in engem Kontext mit sozialelitären Distinktionsbedürfnissen zu betrachten. Die Abgeschlossenheit nach außen wird vor allem dadurch gewährleistet, dass man gerade die Umgangsformen und Gepflogenheiten kultiviert, die auf ein bildungsbürgerliches, ästhetisch verfeinertes Selbstverständnis zurückweisen, eine ausgeprägte programmatische Profilbildung scheint hingegen nicht von Bedeutung zu sein.

Während der antinaturalistische, ästhetizistische George-Kreis nämlich kulturkritische Ansätze im Sinne Nietzsches verfolgt, mit der Massengesellschaft auch deren Geschmack ablehnt und seine Erziehung auf alle Aspekte der Individuation richtet, ja, mit der anvisierten „Wiedergeburt“ der Kunst geradezu auf einen Übermenschen zu warten scheint, ist dem Worpsweder Kreis jede teleologische Implikation fremd: Weder moderne- und kulturkritische Aspekte, noch spezifisch künstlerische Anliegen, wie ein gemeinsamer künstlerischer Stil oder ein ästhetisches Credo sind für das Selbstverständnis des interdisziplinären Freundschaftskreises von Belang.

Damit unterscheidet sich der Worpsweder Kreis grundlegend von allen Künstlerkolonien der Jahrhundertwende, ja, selbst zwischen ihm und der früheren *Künstlervereinigung Worpswede* muss eine deutliche Trennungslinie gezogen werden. Die Gründungsväter der Künstlerkolonie Worpswede waren allesamt bildende Künstler, Maler, Radierer oder Grafiker, die sich ins abgelegene Teufelsmoor begaben, um die eigentümliche Landschaft und ihre Menschen zu malen. Sie stellten gemeinsam aus, man erkannte sie als künstlerische Gruppe, wenn auch von einer einheitlichen künstlerischen Schule oder einem Gruppenstil nicht die Rede sein konnte. Dennoch, zu Gründungszeiten war man sich in den wesentlichen Punkten einig: fort von der akademischen Malerei und der lärmenden Großstadt, hin zur unmittelbaren Natur, zum Ursprünglichen, zum eigenen unverfälschten, künstlerischen Ausdruck. In diesen Zielen und Motivationen sahen sich alle europäischen Künstlerkolonien um 1900, die nach dem Vorbild Barbizons gegründet wurden, vereint.

Freilich mögen ähnliche Maximen auch für einzelne Mitglieder des Worpsweder Kreises noch gelten. Otto Modersohn etwa, bleibt seiner Suche nach einem echten, ursprünglichen Ausdruck und seiner Liebe und Nähe zur Natur ein Leben lang treu; die Dominanz der reinen Landschaftsbilder innerhalb seines Œuvres spricht für sich. Und doch kann man diesen Kreis, der sich nun als ein Konglomerat aus Malern, Bildhauern, Architekten, Literaten (teilweise auch Musikern wie Milly Becker) darstellt, nicht in einem Atemzug mit parallel existierenden Künstlerkolonien nennen. Streng genommen handelt es sich beim Worpsweder Kreis nicht mehr um eine Künstlerkolonie, sondern um eine interdisziplinäre Gemeinschaft, in der die bildende Kunst die Alleinherrschaft abgetreten hat.

Als ehemals tonangebendes Motiv tritt die Landschaft ab 1900 allmählich zurück. Neben ihr werden die Menschen immer wichtiger, was sich vor allem in Paula Modersohn-Beckers und Clara Westhoffs Werk, aber auch in zahlreichen Gemälden und Illustrationen Heinrich Vogeler niederschlägt. Überhaupt verfolgen die bildenden Künstler des Kreises völlig verschiedene künstlerische Richtungen. Abgesehen von den Fachunterschieden – Malerei, Bildhauerei, Grafik – ist die bildende Kunst auch hinsichtlich ihrer Stilbildung recht heterogen: Stimmungsvolle Landschaftsmalerei (Otto Modersohn) steht neben einer an modernen, französischen Vorbildern orientierten Kunst (Paula Modersohn-Becker) und facettenreichen Ausprägungen des Jugendstils (Heinrich Vogeler). Aufgrund der erheblichen Fach- und Stilheterogenität fehlen dem Worpsweder Kreis also gemeinsame Richtlinien und Ziele, von einem künstlerischen Programm oder Manifest ganz zu schweigen.

Dabei scheinen sich andere Vereinigungen bildender Künstler ab 1900, namentlich diejenigen, die sich als Sezessionen unter der Leitvorstellung einer gemeinsamen künstlerischen oder ideologischen Gesinnung zusammenschließen und moderne Positionen vertreten, verstärkt programmatischen Bindungen und Statuten zuzuwenden. So verfasst die 1906 in Dresden gegründete Künstlergruppe *Brücke* einen kurzen Text, das „Programm“<sup>1018</sup> der Künstlergruppe *Brücke*, das in knappen, pointierten Formulierungen die wesentlichen Aspekte ihrer Kunstauffassung zusammenfasst, auch wenn diese weniger eine Erklärung ihrer künstlerischen Absichten als eine Darstellung ihrer allgemeinen Einstellung zum Schaffen und zum Leben bieten. Leitbegriffe wie „neue Generation“, „Genießende“, „Jugend, die die Zukunft trägt“ und „Arm- und Lebensfreiheit“ repräsentieren kulturelle Wertideen, die der progressiven avantgardistischen Geisteshaltung um 1900 entsprechen und Autoritäten der Tradition in Frage stellen.<sup>1019</sup> Man hat zunächst noch keine konkreten künstlerischen Zielsetzungen, ist sich aber einig, einen gemeinsamen Gruppenstil etablieren zu wollen. Dieser soll den angehenden jungen Künstlern ohne Akademie-Hintergrund die Möglichkeit verschaffen, als Gruppe wahrgenommen zu werden und damit Anbindung an den Kunstmarkt zu erlangen.<sup>1020</sup>

---

<sup>1018</sup> Das als „Unser Programm“ betitelte Manifest der Brücke lautet wörtlich: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohl-angesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“ Das Programm der Künstlergruppe Brücke. Zitiert nach: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Dokumente der Künstlergruppe Brücke. In: *Brücke-Archiv* 22/2007. München: Hirmer. S. 40.

<sup>1019</sup> Vgl. Remm, Christine (2007): Gründungsdokumente. In: Ebd., S. 34-40, hier S. 35.

<sup>1020</sup> Zu den Erwägungen kunstmarktpolitischer Vorteile in der *Brücke* vgl. Remm, Christine (2007): „Es sollte nach meinem Plan eine ideale Gemeinschaft...werden“: Zu Struktur und Organisation der Künstlergruppe „Brücke“. In: Ebd., S. 9-24, hier S. 10 f.

Im Gegensatz zur *Brücke* mit ihrer engen Kunst- und Lebensgemeinschaft und einem einheitlichen, dem figürlichen Expressionismus zugewandten Stil, ist der Kreis des *Blauen Reiters*, der sich nach einer längeren Vorgeschichte um 1911 in München und Murnau zusammenfindet, eine eher lose Vereinigung von Künstlern unterschiedlicher Intention.<sup>1021</sup> Es handelt es um eine Ausstellungs- und Publikationstätigkeit, maßgeblich initiiert von den Künstlern Wassily Kandinsky und Franz Marc, die ab 1912 auch die Herausgabe des gleichnamigen Almanachs einschließt. Die beiden Künstler beabsichtigen keinesfalls, eine neue Künstlergemeinschaft mit festen Statuten oder einer bestimmten Stilrichtung zu schaffen, sie wollen die Vielfalt der Kunstausrücke in einem redaktionellen Kontext bündeln.<sup>1022</sup> Während also im Almanach mit fast visionärem Enthusiasmus die Bestrebungen des Künstlerkreises ausformuliert und für die Nachwelt festgehalten werden – hier wird etwa auch die Idee von einer „inneren Notwendigkeit“ des Kunstwerks entwickelt, die in ganz unterschiedlichen Formen und Stilen ihren Ausdruck finden könne – zeigt sich der Pluralismus des *Blauen Reiters* ebenso in den 1911 und 1912 organisierten Ausstellungen. Es werden nicht nur unterschiedliche Stilrichtungen der bildenden Kunst exponiert, sondern auch andere Künste miteinbezogen. Man ist offen für Musik, aber auch für Äußerungen bildender Kunst außerhalb der ‚Hochkunst‘ wie von Kindern, Dilettanten oder Geisteskranken und integriert Kunst ‚primitiver‘ Völker außereuropäischer Regionen, die im Zuge der künstlerischen Avantgarde nach 1900 erstmals eine Aufwertung erfahren.<sup>1023</sup> Die auffällige Disparität der präsentierten Kunstwerke begründet man damit, „nicht eine präzise und spezielle Form [...] propagieren“ zu wollen, sondern „in der Verschiedenheit der vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfach gestaltet.“<sup>1024</sup> Klaus Lankheit sieht gerade in dieser Gegenüberstellung verschiedener Kunstwerke das Neue und Revolutionäre des *Blauen Reiters*:

*Nicht zum wenigsten durch diese provozierende Gleichstellung der bildnerischen Zeugnisse verschiedener Weltepochen und Kulturkreise wirkte der ‚Blaue Reiter‘ bei seinem Erscheinen revolutionär. [...] die Zusammenschau aller dieser Äußerungen vergangener Epochen und*

---

<sup>1021</sup> Vgl. Göttler, Norbert (2008): *Der Blaue Reiter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 82 f.

<sup>1022</sup> Rückblickend schreibt Kandinsky im Jahr 1935: „In Wirklichkeit gab es nie eine Vereinigung ‚Der Blaue Reiter‘, auch keine ‚Gruppe‘, wie es oft irrtümlich beschrieben wird. Marc und ich nahmen das, was uns richtig erschien, [...] ohne sich um irgendwelche Meinungen oder Wünsche zu kümmern.“ In: Lankheit, Klaus (1960): Franz Marc im Urteil seiner Zeit. Köln: DuMont-Schauberg. S. 49.

<sup>1023</sup> Vgl. Hoberg, Annegret (2010): Eine neue Mission in der Kunst – Murnau, München und der Blaue Reiter. In: Rattemeyer, Volker (Hg.) (2010): *Das Geistige in der Kunst. Vom Blauen Reiter zum abstrakten Expressionismus*. Katalog zur Ausstellung im Museum Wiesbaden (31. Oktober 2010 bis 27. Februar 2011). Wiesbaden: Museum Wiesbaden. S. 23-189, hier S. 23.

<sup>1024</sup> Zitiert nach Göttler (2008), S. 82.

*fremder Kulturen, die dem akademischen Naturalismus der offiziellen Kunst diametral entgegengesetzt waren, bleibt die Leistung des ‚Blauen Reiters‘.<sup>1025</sup>*

Trotz aller Heterogenität wird ersichtlich, dass der *Blaue Reiter* durchaus auch einheitliche künstlerische Ziele verfolgt: In völliger Abkehr von Akademiemalerei und naturalistischen Tendenzen wird eine Gleichberechtigung der Kunstformen angestrebt, man zeigt Interesse an mittelalterlicher und primitiver Kunst und den zeitgenössischen Bewegungen des Fauvismus und Kubismus. Kunsttheoretische Vorstellungen, die der Öffentlichkeit durch Beiträge im Almanach oder in programmatischen Schriften wie Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* zugänglich gemacht werden, sollen anhand der ausgestellten und abgedruckten Kunstwerke belegt werden.

Öffentlichkeit und öffentliche Wahrnehmung spielen für Künstlervereinigungen wie den *Blauen Reiter* oder die *Brücke* demnach eine wesentliche Rolle: Ausstellungen, Programme und theoretische Grundlegungen definieren nicht nur das künstlerische Selbstverständnis, sondern auch elementare Ziele und Maßnahmen der Gruppen. Um sich in Abgrenzung von den „wohlangesessenen, älteren Kräften“ (siehe „Programm“ der *Brücke*) und naturalistischen Strömungen zu positionieren, bündelt man eine Fülle progressiver Kräfte, wobei es immer wieder zu Reibungen mit gängigen Konventionen und Traditionen kommt.

Dem Worpsweder Kreis jedoch, ist solche Programmatik und Öffentlichkeitsarbeit völlig fremd. Dadurch, dass er mehr private Erbauung der Einzelnen als eine nach außen getragene Überzeugung der Gemeinschaft ist, erscheint öffentliche Wahrnehmung schlichtweg irrelevant. Freilich sind einzelne Künstler wie Heinrich Vogeler, Rainer Maria Rilke oder Otto Modersohn durchaus daran interessiert, sich auf dem künstlerischen oder literarischen Markt zu profilieren, der Kreis als solcher wird jedoch – im Gegensatz zur Worpsweder Künstlerkolonie mit ihrer ehemaligen *Künstlervereinigung Worpswede* – kaum in der Öffentlichkeit wahrgenommen. Schließlich stellt man nicht gemeinsam aus, verfasst keine kunsttheoretischen Schriften und sieht auch davon ab, sich gesellschafts- oder modernekritisch zu äußern. Lediglich die von Vogeler inszenierten Kulturfeste auf dem Barkenhoff locken im Laufe der Jahre, vor allem aber nach 1901, immer mehr Künstler, Literaten und Intellektuelle an, welche die besondere Atmosphäre des Musenhofs selbst erleben möchten. Aber auch hier handelt es sich wohl eher um einen Geheimitipp innerhalb der kulturellen Elite als um eine der gesellschaftlichen Öffentlichkeit bekannte Institution. Vor allem durch Heinrich Vogeler, der um

---

<sup>1025</sup> Lankheit, Klaus (1965): *Der Blaue Reiter*. München: Piper. S. 289.

1900 ein vielbeschäftigter und erfolgreicher Künstler ist und durch seine Geschäftsreisen zahlreiche Kontakte in den verschiedensten Städten hat, erlangt der Barkenhoff und damit auch Worpswede eine hohe Bekanntheit. Seine Jugendstilvilla fasziniert als formvollendete Realisation des Gesamtkunstwerkgedankens und demonstriert für lange Zeit die gelungene Verbindung von Leben und Kunst.

Auch die *Darmstädter Künstlerkolonie* und die *Gartenstadt Dresden-Hellerau* präsentieren sich als Vereinigungen, die an der Idee des Gesamtkunstwerks und der Verbindung von Kunst und Leben – wenn auch auf völlig unterschiedliche Art und Weise – orientiert sind. Während auf der mäzenatisch finanzierten *Darmstädter Mathildenhöhe* die Ästhetisierung von Lebenswelt und Alltag programmatisch ins Kunstverständnis aufgenommen wird, um in einer Ausstellung (*Ein Dokument deutscher Kunst*, 1901) die Möglichkeiten stilvollen und ästhetischen Wohnens und Lebens für die gesamte Gesellschaft aufzuzeigen, realisiert Hellerau die Utopie einer Gartenstadt, die den Menschen gleichzeitig Wohn- und Arbeitsstätte, Bildungsmöglichkeiten, kulturelle Angebote und ein hohes Maß an Lebensqualität bietet.

Allerdings ist Hellerau weniger als eine ästhetische Lebensgemeinschaft von Künstlern zu beschreiben. Es ist vielmehr von einer ganzheitlichen Lebensform für die Arbeiter der *Deutschen Werkstätten* zu sprechen, geplant und ausgeführt von Möbelfabrikant Karl Schmidt und renommierten deutschen Architekten wie Richard Riemerschmid, Heinrich Tessenow und Hermann Muthesius. Der im Konzept der Gartenstadt enthaltene und durch Wolf Dohrn wesentlich erweiterte Bildungsauftrag kann noch heute als gelungenes Beispiel für eine Annäherung von Leben und Kunst gelten und zeigt bemerkenswertes soziales Engagement: Gegen die Fragmentierungserfahrungen der modernen Zeit setzt man die Idee eines höheren sozialen Organismus‘ und glaubt an die Möglichkeit, den Rhythmus zu einer volksbildenden und volkserziehenden Kraft erheben zu können. Die Wiederentdeckung eines allen Menschen innewohnenden Rhythmus‘ soll den Alltag der Menschen wieder strukturieren und engere Beziehungen zwischen Körper und Geist schaffen. Man möchte die Menschen dazu erziehen, harmonisch miteinander zu leben, möchte ihnen die Möglichkeit geben, ihre Persönlichkeit zu entfalten und ihre modernebedingten „Arhythmien“ zu beseitigen.<sup>1026</sup>

Zweifellos steht die in Hellerau praktizierte Heilslehre im Kontext einer restaurativen Gegenwartskritik, die sich gegen die negativen Begleiterscheinungen von Industrialisierung und

---

<sup>1026</sup> Vgl. dazu die Ausführungen des in Hellerau praktizierenden Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze, zit. nach Fasshauer (1997), S. 119 ff. Zu der von Jaques-Dalcroze entwickelten Methode der Rhythmischen Gymnastik siehe auch Kapitel 2.4.1.2. *Konzepte der Lebensreform. Gartenstadt Hellerau.*

Urbanisierung richtet. Damit kann sie jenen Bewegungen der Jahrhundertwende zugeordnet werden, die einen *Ausgleich der Verhusterfahrungen* im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung anstreben.

Ebenfalls die lebensreformerische Gemeinschaft auf dem *Monte Verità* muss in diesem Zusammenhang gesehen werden. Der Ausstieg aus der Moderne gelingt hier durch eine konsequente Rückkehr zum Natürlichen: Man möchte die durch die Anforderungen der modernen Wirtschaftsweise zerrissene Einheit von Körper und Geist durch eine der Natur und dem Natürlichen zugewandte Lebensweise – etwa durch Vegetarismus, Luft- und Sonnenbäder, Kleiderreform und eine liberale Auffassung von Liebe und Ehe – wiederherstellen.

Die *Darmstädter Künstlerkolonie* weist mit ihrer berühmten Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* zwar auch Wege zu stilvollem und gesundem Wohnen, jedoch ist der ästhetisierte, von Schönheit durchdrungene Lebensstil nur für einen ausgewählten, vermögenden Kreis denkbar. Erst in den späteren Ausstellungen von 1904, 1908 und 1914, mit der Exposition von Kleinwohnungskolonien und Einfamilienhäusern, wendet man sich auch den Bedürfnissen der mittleren und unteren Gesellschaftsschicht zu.

Auch Heinrich Vogelers Barkenhoff ist nicht nur als selige „Insel der Schönheit“, Musenhof und trautes Heim zu verstehen. Anmerkungen der Vogeler-Urenkelin Daniela Platz verraten, dass der idealistische Künstler mehr in ihm gesehen hat als eine reizvolle Gestaltungswelt. So habe er mit dem Barkenhoff ein Beispiel dafür geben wollen, wie auch in der restlichen Welt kunstdurchdrungenes, harmonisches Wohnen und Leben ermöglicht werden könne.<sup>1027</sup> Als Gesamtkunstwerk steht die Villa und das dazugehörige Anwesen – ebenso wie die Fülle an kunstgewerblichen und architektonischen Arbeiten, denen sich Vogeler in den Jahren um 1900 verstärkt zuwendet – ganz im Zeichen des Jugendstils und seinem Anspruch, Leben gestalten zu wollen. Vogeler will die hässlichen Seiten der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht akzeptieren, sondern harmonische und schöne Lebenswelten kreieren, in denen Kunstideale und Lebenspraxis sich entsprechen.<sup>1028</sup>

In gewisser Hinsicht können bei diesem Künstler also durchaus kompensatorische Tendenzen wahrgenommen werden: Einerseits handelt es sich im Falle des Barkenhoffs um einen ästhetisierten Rückzugsort (eskapistisches Moment), um eine Sphäre des Heils, die der Familie Geborgenheit, Harmonie und Schönheit bietet; andererseits sind die Jugendstilvilla und ihr

---

<sup>1027</sup> Siehe Platz im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil III.

<sup>1028</sup> Zu Vogelers „Lebensidee“ siehe auch Kapitel 3.3.1. *Vogelers Barkenhoff als Treffpunkt der „Familie“* und Kapitel 3.4.3. *Vogelers Selbststilisierung – ein Marketingkonzept?*

kunstgewerbliches Inventar als repräsentative Objekte des Vogelerschen Œuvres zu betrachten, die das Anliegen des Künstlers demonstrieren, sämtliche Bereiche des Lebens ästhetisch durchdringen und verbessern zu wollen (ausgleichendes Moment). Vollends wird sich Vogelers gesellschaftsreformerischer Anspruch jedoch erst einige Jahre später, in Form der Kommune und Arbeitsschule Barkenhoff, offenbaren.<sup>1029</sup>

Seinen Freunden aus dem Worpsweder Kreis kann jedoch kein übergreifendes gesellschaftsreformerisches Interesse zugesprochen werden.<sup>1030</sup> Zwar scheinen einzelne Künstler durchaus mit lebensreformerischen Maßnahmen zu sympathisieren – so weiß man etwa von Paula Modersohn-Beckers morgendlichen Licht- und Luftbädern, ihrer Freude an Nacktkultur und gymnastischen Übungen<sup>1031</sup> – auch sind einzelne Paare um eine neue, von bürgerlichen Fesseln befreite Definition von Liebe und Ehe bemüht, in der künstlerisches Schaffen *und* Familienleben möglich sind, jedoch handelt es sich dabei eher um individuelle als um übergreifende Bestrebungen, die nur zeitweise von Erfolg gekrönt sind und letztendlich scheitern.<sup>1032</sup>

Wo die Gründerväter der Malerkolonie immerhin noch gegen die alten, verstaubten Methoden der Akademien angegangen waren, deren Unterricht sie als trocken, seelenlos und unnatürlich empfunden hatten, die Natur zur alleinigen „Lehrerin“<sup>1033</sup> erhoben und damit den Schritt aus der Gesellschaft und der lärmenden, dreckigen Großstadt gewagt hatten, besteht für die Mitglieder des Worpsweder Kreises wenig Anlass zu Rebellion und Auflehnung.

---

<sup>1029</sup> Kurz bevor Martha Vogeler 1919 mit ihren Töchtern das Haus im Schluh erwirbt, dort einzieht und eine Weberei gründet, wird aus der ehemaligen „Insel der Schönheit“ eine Arbeitsschule. Nun lebt dort eine Kommune, die sich durch intensiven Gartenbau selbst versorgt und eine Metallwerkstatt betreibt, in der kunstgewerbliche Metallobjekte nach Vogelers Entwürfen ebenso wie Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände entstehen. 1918 war Vogeler als entschiedener Kriegsgegner aus seinem freiwilligen Einsatz im Ersten Weltkrieg nach Worpswede zurückgekehrt, weshalb er nun mit großem Nachdruck sein neues politisches Verständnis vertritt. Mit der Arbeitsschule und der Kommune möchte er seine Vorstellungen praktisch umsetzen und beweisen, dass eine neue Gesellschaft möglich ist. Ab 1923 wird der Barkenhoff als Kinderheim der neu gegründeten Roten Hilfe genutzt. Vgl. dazu Heinrich Vogelers Ausführungen zur Arbeitsschule und zum Kinderheim Barkenhoff in seinen *Erinnerungen*. In: HVE, S. 221-303. Vgl. dazu auch Groth (2008), S. 10 ff.

<sup>1030</sup> Platz spricht von einem solitären Interesse Vogelers für die Belange der Arbeiter, das seine Künstlerfreunde nicht teilen. Siehe Plätze im Interview vom 10. Januar 2011, siehe Anhang 7.2.2., Teil III.

<sup>1031</sup> Siehe dazu auch das ausführliche Kapitel „Akt in Worpswede“ in Hansmann (2011), S. 116-133.

<sup>1032</sup> Während Rilkes Versuch der Sesshaftigkeit an der Unmöglichkeit scheitert, ein selbstbestimmtes, unabhängiges Künstlerdasein mit der Gründung einer Familie verbinden zu wollen, stirbt Paula Modersohn-Becker, nach einigen Pariser Aufenthalten und einer zeitweiligen Trennung von Otto Modersohn nach Worpswede zurückgekehrt, kurz nach der Geburt ihres ersten Kindes. „Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft / zwischen dem Leben und der großen Arbeit“, wird Rilke dieses Schicksal später im Requiem resümieren. Auf die Schwierigkeiten einer Verbindung von Kunst und Leben wurde in den Kapiteln 3.4.1., 3.4.2. und 4.2.2.2. ausführlicher eingegangen.

<sup>1033</sup> Otto Modersohn über den legendären Augenblick der Gründung der Künstlerkolonie Worpswede: „[...] Wir werden Feuer und Flamme, fort mit den Akademien, nieder mit den Professoren und Lehrern, ‚die Natur ist unsere Lehrerin und danach müssen wir handeln‘. [...]“ Otto Modersohn: Tagebuch. Zitiert nach: Kirsch (1987), S. 36.



Schon ihre Beweggründe sich im Teufelsmoor niederzulassen, unterscheiden sich größtenteils von denen der Gründer: Während die jungen Frauen in Worpswede die Chance einer künstlerischen Ausbildung sehen, die ihnen in den Akademien dieser Zeit noch versagt bleibt, finden Literaten wie Rilke oder Hauptmann durch freundschaftliche Kontakte in das norddeutsche Moordorf. Sie kommen auf Einladung, genießen die anregende Atmosphäre und schöpfen aus den gemeinsamen Erfahrungen und Gesprächen wertvolle Inspiration für ihr weiteres Schaffen. Sie finden hier Menschen, zu denen sie eine Art Seelenverwandtschaft verspüren, und eine familiäre Gemeinschaft, die sich zusammenfindet, um ästhetisch erhabene Momente zu teilen und sich wohl und geborgen zu fühlen, nicht etwa, um gemeinsam ein künstlerisches oder ideologisches Programm durchzusetzen.

Wie Vogelers rückblickende *Erinnerungen* verraten, handelt es sich bei den Künstlern des Kreises um „politische Analphabeten“<sup>1034</sup>, die nur selten zur Tageszeitung greifen und auch im Rahmen der gemeinsamen Treffen ungern auf politische Themen zu sprechen kommen, um die stimmungsvollen Momente zwischen Musik und Literatur nicht zu stören. Freilich spielen intellektuelle Diskussionen auf den kulturellen Sonntagstreffen eine maßgebliche Rolle, doch alles, was zur Erhitzung der Gemüter beitragen und die stille Gemeinschaft gefährden könnte, wird vorsorglich ausgespart. Debatten über Kunst, Musik, Literatur, Ausstellungsbesuche oder Studienreisen stehen im Fokus der Unterhaltungen; soziales Elend, Armut und Industrieproletariat sind Themen, die nicht in den Kreis von Schöngestirnen passen.

In dieser Hinsicht könnte man von Ignoranz und Eskapismus sprechen, tatsächlich aber stellt die forcierte Hinwendung zu Schönheit und Harmonie ein zentrales Merkmal des Worpsweder Kreises dar: Es handelt es sich eben nicht um eine wie auch immer geartete modernekritische Lebensform mit einer einheitlichen künstlerischen oder ideologischen Gesinnung oder einer programmatischen Bindung, sondern um eine hochgradig exklusive, ästhetische Gemeinschaft, die ihren Zweck letztendlich in sich selbst trägt. Erst innerhalb dieser von allem Hässlichen und Bösen entbundenen Sphäre, erst im unbedingten Zustand elitärer Abgeschlossenheit können ästhetische Erfahrungen in verdichteter Form gemacht werden, kann ein Austausch unter den Beteiligten eingeleitet werden, der sich auf das für die Künstler und Literaten Wesentliche konzentriert – nämlich auf die Wahrnehmung, Bewusstwerdung und Reflexion von Kunst.<sup>1035</sup>

---

<sup>1034</sup> HVE, S. 102. Siehe dazu auch Kapitel 3.3.4. *Intellektueller Austausch im Worpsweder Kreis*.

<sup>1035</sup> Hier soll der Begriff „Kunst“ in einem weiteren Sinne verstanden werden, also nicht nur die bildende Kunst bezeichnen, sondern auch Musik, Literatur und Tanz umfassen.

„Wir lebten in einem Kartenhaus von Romantik, das jeder Sturm, jede soziale Erschütterung umwerfen konnte. Wir hatten kein ernstes Ziel, vegetierten von einem Tag in den anderen und malten, was die Natur uns gerade bot.“<sup>1036</sup> Vogelers Äußerung dokumentiert nicht nur das fehlende gesellschaftspolitische Interesse des Kreises, sondern auch seine augenfällige Hinwendung zum Biedermeierlichen und Romantischen.

Auch in zeitgenössischen Lebensformen wie dem *Sera-Kreis*, der *Neuen Gemeinschaft* und dem *George-Kreis* werden neuromantische Tendenzen deutlich: Während Eugen Diederichs von einer „Wiedergeburt der Romantik“ träumt, mit dem *Sera-Kreis* eine Gemeinschaft rekrutiert, in der alte Werte des deutschen Bürgertums kultiviert werden sollen und gegen die Fragmentierungs- und Entfremdungserfahrungen der Modernisierung eine Reform der zu Konvention erstarrten Fest- und Geselligkeitskultur setzt, nutzt die *Neue Gemeinschaft* den dionysischen Rausch zu einer neuromantischen Überwindung des Alltags. Die konstruierte ästhetische Sphäre wird für sie zum Korrektiv eines szientistisch-rationalistisch verkürzten Weltbezugs, sie füllt die schmerzlich verspürte Lücke, die der „Tod Gottes“ hinterlassen hat.<sup>1037</sup> Auch der *George-Kreis* offenbart mit seiner antimodernen Absage an die naturalistische, sozialdemokratische und sozialistische, „engagierte Literatur“ und seiner Hoffnung auf eine „Wiedergeburt“<sup>1038</sup> der Kunst neuromantische Züge. Nietzsche ist in diesem Zusammenhang wichtiges Vorbild und wegweisende Inspiration vieler Gruppen. Als poetischer Erfinder einer neuen, diesseitigen Religion und Befürworter des dionysischen Rausches plädiert er für eine aktive Erhebung des eigenen Lebens zum Kunstwerk und damit für die Kompensation eines einseitig wissenschaftlich-intellektualistisch geprägten Lebens.

Die Affinität des Worpweder Kreises zur Neuromantik ist jedoch weniger mit einer Abgrenzung von naturalistisch-rationalistischen Tendenzen oder einer Kritik der gesellschaftlichen Umstände zu erklären und kann daher nur bedingt als Reaktion auf Entfremdungserfahrungen im Zuge der Modernisierung verstanden werden. Sie resultiert wohl vor allem aus der Persönlichkeit Heinrich Vogelers, der durch die Stilisierung des Barkenhoffs, seiner Familie und der eigenen Person den ästhetischen Rahmen für die Kultursonntage vorgibt.

---

<sup>1036</sup> HVE, S. 102.

<sup>1037</sup> Vgl. Cepl-Kaufmann/Kauffeldt (2001), S. 519.

<sup>1038</sup> Der letzte Satz der Einleitung zum ersten Heft der *Blätter für die Kunst* lautet: „Wir glauben an eine glänzende Wiedergeburt.“ Man möchte eben keinen unvermittelten Neubeginn, sondern eine Wiederaufnahme des literarischen Diskurses in der Gegenwart, der seine nationalen Bezüge in der Vergangenheit und seine aktuellen Bezüge im Ausland suchen muss. Vgl. dazu Kolk (1998), S. 45.

Biedermeierliches Zitat durchzieht seine Möbel ebenso wie seine Kleidung, es ist Ausdruck seiner romantisch-verträumten Persönlichkeit und Spiegel seiner idealistischen Vorstellungen von einer schönen und geordneten, heilen Welt. Freilich, er ist ein Heimatsuchender, jemand, der seiner Familie eine sichere „Insel der Schönheit“ bieten möchte, die auch in Zeiten der Veränderungen und Umwälzungen Bestand hat.<sup>1039</sup> Allein in dieser Hinsicht, durch Vogeler also, mag die neuromantische Ausrichtung des Worpsweder Kreises einen modernekritischen, oder besser formuliert: moderneskeptischen Hintergrund erhalten. Ein Blick auf die nächsten Lebensjahre des Künstlers, die von sozialem Engagement und pazifistischen Bestrebungen geprägt sind, bestätigt diese Vermutung.

Um 1900 haben diese Anliegen für den Worpsweder Kreis jedoch wenig Gewicht, zumal die restlichen Mitglieder des Kreises Vogelers Suche nach einem irdischen Paradies, in dem alle Menschen in Harmonie zusammenleben, nicht teilen. Für die „Barkenhoff-Familie“ spiegelt die biedermeierliche Vorliebe vor allem eine Verbundenheit zur bürgerlichen Kultur, der Rückzug ins häusliche und private Glück ist kennzeichnend für das Selbstverständnis des Kreises. So reihen sich auch Hauskonzerte und Dichterlesungen in den Reigen bürgerlicher Erbauung ein, man trägt festliche Kleider, legt Wert auf distinguierte Umgangsformen und fühlt sich innerhalb der familiären Runde geborgen und sicher. Der romantische Rückbezug macht sich aber auch in den Werken einzelner Künstler bemerkbar: Es ist nicht nur die besondere Naturnähe, die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, die einen großen Teil der Kunstwerke kennzeichnet, sondern auch die durch sie gegebene Öffnung ins Mystische. Märchen und Sagen spielen sowohl in der bildenden Kunst wie auch in den literarischen Erzeugnissen des Worpsweder Kreises eine wichtige Rolle: Vor allem Otto Modersohn und Heinrich Vogeler malen um 1900 zahlreiche Bilder mit Märchenmotiven, ebenfalls von Paula Modersohn-Becker sind einige Gemälde dieser Art bekannt, und selbst in den Gedichten Rainer Maria Rilkes tauchen zu dieser Zeit vermehrt „Könige“, „Ritter“ und „Fürstenkinder“ auf.<sup>1040</sup>

---

<sup>1039</sup> In seinen *Erinnerungen* schreibt er rückblickend über seine lebenslange Sehnsucht nach einer Heimat: „Hatte ich überhaupt noch eine Heimat? Zwanzig Jahre hatte ich wohl an einer Heimat gebaut. Und sie bekam Gestalt als innigste Umwelt einer Frau und ihrer Kinder. Haus, Zimmer und Garten waren aus der Wildnis zu einem kleinen fruchttragenden Paradies erwachsen. Mein Pflug hatte den unberührten Heideboden umgeworfen, meine Hände hatten die Saat zum Keimen versenkt, mit den Kindern hatte ich Bäume und schattige Plätze gepflanzt; Freunde kamen und nahmen teil an unserem Leben. Feste bereitete ich ihnen, konnte sie selber aber nicht feiern. Proletarier kamen, mit mir ein neues freies Leben und ein freies Schaffen in gemeinsamer Arbeit aufrichten zu können, eine Heimat. Aber diese Heimat war eine Utopie geblieben. Ich war auf der Suche nach einer wahren Heimat.“ In: HVE, S. 315 f.

<sup>1040</sup> Mehr zur Bedeutung von Märchen im Worpsweder Kreis in: Grafschaftsmuseum Wertheim/Haus Schluh Worpswede/Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V Fischerhude (Hg.) (2010): Es wird einmal sein...Märchen. Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker.

Im Gegensatz zu parallel existierenden Künstlergruppen oder Lebensformen um 1900 sind im Worpsweder Kreis mit der Hinwendung zum Neuromantischen also weder antimoderne noch zivilisations- und kulturkritische Bestrebungen verbunden. Zwar handelt es sich bei der interdisziplinären Künstlergruppe um eine ästhetische Lebensgemeinschaft, welche die gesellschaftliche Wirklichkeit von ihren festlich stilisierten Kultursonntagen ausschließt, was vordergründig als Flucht vor der gesellschaftlichen Realität interpretiert werden könnte, rückblickende Äußerungen Heinrich Vogelers<sup>1041</sup> belegen jedoch, dass Modernekritik und gesellschaftspolitische Meinungsbildung um 1900 keine Bedeutung für das Selbstverständnis des Kreises haben. Die fokussierte Ästhetisierung von Leben und Lebenswelt ist daher *nicht kompensatorisch* zu begründen, sondern als *bewusste Steigerung eines kunstdurchdrungenen Lebens* zu verstehen, das sich kein anderes Ziel setzt als die individuelle Vervollkommnung durch Kunst und Gemeinschaft im Rahmen einer ästhetischen Lebensform.

Das Muster der Gegenmoderne und ihre kompensatorischen Folgeeffekte sind für die Deutung des Worpsweder Kreises somit ungeeignet. Vielmehr muss er als *Ort der inneren Modernisierung* angesehen werden, als eine Stätte elitärer Distinktion, in der die Mitglieder der „Barkenhoff-Familie“, angeregt von den Literatur-, Kunst- und Musikerfahrungen des Kreises, von den Naturerlebnissen und dem künstlerischen Austausch,<sup>1042</sup> eine Wandlung, eine Art ritueller Selbsttransformation, vollziehen. In der konzentrierten Auseinandersetzung mit Kunst und Kunsttheorie, im kontinuierlichen, interdisziplinären Austausch entwickeln sich im Rahmen dieser Lebensform neue, eigenständige Muster der Selbst- und Weltpräsentation, Ästhetik wird zum „Mittel der Selbstreflexivität“<sup>1043</sup>, ästhetische Erfahrung zur „Schwellenerfahrung“.<sup>1044</sup> Inwieweit das in diesem Zuge weiterentwickelte oder neu konzipierte Selbst- und Kunstverständnis seinen Niederschlag im künstlerischen Werk des Transformierten findet, wurde exemplarisch an der Worpsweder Prosa und Lyrik des Dichters Rainer Maria Rilke dargelegt.

---

<sup>1041</sup> Vgl. HVE, S. 66 f., 102 und 106.

<sup>1042</sup> Siehe dazu Kapitel 4.1. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis*.

<sup>1043</sup> Zur „Ästhetik als Mittel der Selbstreflexivität“ siehe gleichnamiges Kapitel in: Alheit, Peter/Brandt, Morten (2006): *Autobiographie und ästhetische Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne*. Frankfurt/New York: Campus Verlag. S. 22-27.

<sup>1044</sup> Die eingangs aufgestellten Arbeitshypothesen dieser Untersuchung können also bestätigt werden: 1. Künstlerische Lebensformen sind Orte der „Schwellenerfahrung“, in denen ästhetische Erfahrungen in verdichteter Form stattfinden und einen Prozess individueller Bereicherung und künstlerischer Entfaltung einleiten. 2. Künstlerische Lebensformen fungieren auf diese Weise als Stätte elitärer Distinktion und innerer Modernisierung. Siehe Kapitel 1.2. *Forschungsstand*.

Am Beispiel des Worpsweder Kreises konnte erstmals aufgezeigt werden, dass künstlerische Lebensformen Orte der „Schwellenerfahrung“ und der „inneren Modernisierung“ sind. Auf diese Weise war es möglich, eine erhebliche Lücke in der Worpsweder Forschung zu schließen und den Worpsweder Kreis als eigenständige, interdisziplinäre Künstler- und Lebensgemeinschaft um 1900 – und zwar in Abgrenzung zur *Worpsweder Künstlervereinigung* der Gründerväter – darzustellen. Darüberhinaus wurde ein neues Deutungsmuster entwickelt, das künstlerische Lebensformen aus der gängigen Dichotomie von Moderne und Antimoderne befreit und auf etwas Drittes hin liest. Statt die ästhetischen Gemeinschaften der Jahrhundertwende generalisierend zu Kompensationsmechanismen moderner Abstraktionserfahrungen zu erklären, kann in ihnen auch produktives Potenzial, die Möglichkeit einer Selbsttransformation durch ästhetische Erfahrung, entdeckt werden.

Versteht man ästhetische Erfahrung nämlich, losgelöst von traditionell privilegiertem Kunstschönen, als „eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen“<sup>1045</sup>, wird ein Begriff des Ästhetischen verfügbar, durch den sich auch soziale und kulturelle Transformationen – wie etwa individuelle Wandlungen im Kontext einer künstlerischen Lebensform – als Prozesse der Ästhetisierung beschreiben lassen. Transformationen, die hier vor sich gehen, haben ihren Ursprung im alltäglichen Leben, und doch geht es bei diesen ästhetischen Erfahrungen um „Augenblicke der Intensität“ oder „Insularität“, die sich in einem gewissen Abstand zu diesen Alltagswelten vollziehen.<sup>1046</sup>

Künstlerische Lebensformen bieten jedoch beides: Es handelt sich um elitäre, meist von der Außenwelt abgeschlossene Lebensgemeinschaften, in denen alltägliche Vorgänge und Handlungen neben erhabenen „Augenblicken der Intensität“ stehen. Es kommt zu einer wechselseitigen Durchdringung von Leben und Kunst: Auch wenn ästhetische Erfahrung bisweilen eine Loslösung vom Alltäglichen ermöglicht, ist sie dennoch durch die Bedingungen und Möglichkeiten des sozialen Raums geprägt, ist sie trotzdem eng mit der Alltagswirklichkeit verbunden. Künstlerische Lebensformen ermöglichen also nicht nur eine Loslösung von ursprünglichen Konventionen, sondern auch eine Fülle an neuen (ästhetischen) Erfahrungen, die bei den Künstlern bisweilen zu „Schwellenerfahrungen“ und damit zu bemerkenswerten Umorientierungen und Transformationen ihrer bisherigen Schreib- und Darstellungsweisen führen können. In einer abstrakteren Perspektive ist hier also von einer sich selbst modernisierenden, ästhetischen Moderne zu sprechen.

---

<sup>1045</sup> Küpper/Menke (Hg.) (2003), S. 11. Siehe dazu auch Kapitel 4.1. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*.

<sup>1046</sup> Vgl. dazu Gumbrechts Begriff der „Insularität“ in: Gumbrecht (2003), S. 207.

Diese Interpretationsweise hat jedoch nicht nur Auswirkungen auf die funktionale Verortung künstlerischer Lebensformen, sie kann ebenfalls zu einem differenzierteren Verständnis von ästhetischer Moderne beitragen. Sie begegnet in erster Linie einseitigen Darstellungen, die einen Widerspruch zwischen ästhetischer Totalität und Modernität ausmachen oder gar vorgeben, dass ästhetische Totalität und politischer Totalitarismus sich affin zueinander verhalten müssen.

Beispielhaft dafür ist Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz *Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe*, in dem sie der ästhetischen Moderne und der Literaturwissenschaft, die ihr distanzlos folgt, vorwirft, ihr Leitbegriff sei der des Zerfalls, ihre kritische Norm dessen Gegensatz: die Ganzheit.<sup>1047</sup> Ganzheit, Einheit und universelle Wahrheit sind nach dieser These Werte, deren Verlust von der ästhetischen Moderne beklagt werde, worin sie auf geradezu fundamentalistische Weise anti-modern sei.<sup>1048</sup>

Lohmeiers Kritik zielt offensichtlich auf alle Bestrebungen der ästhetischen Moderne, die sich gegen die soziale Moderne wenden und anstelle der „Chancen“ lediglich die „Schäden des zivilisatorischen Fortschritts“ akzentuieren, was dazu führt, dass gesellschaftliche Modernisierung „im *mainstream* ästhetischer Reflexionen“ als Prozess fortschreitenden Verlusts von Ganzheit erscheint.<sup>1049</sup> Freilich ist dieser Diagnose zuzustimmen, ebenfalls ihrer Beobachtung, dass sich literaturwissenschaftliche Moderneterminologie und historisch-ästhetische Modernesemantik konsensuell, nämlich in einer gemeinsamen Semantik „fortgesetzter Beschädigung“, zueinander verhalten. Problematisch wird ihr Vorwurf jedoch dort, wo sie die übergreifenden Bemühungen um Einheit und Einfachheit mit einer Akzeptanz reaktionärer Politikkonzepte in Verbindung bringt.<sup>1050</sup> Was Lohmeier nämlich nicht in Betracht zieht, ist die Möglichkeit einer durchaus modernen, ästhetischen Einheitssuche ohne politische Implikation, wie sie etwa im Worpstedter Kreis vorliegt, aber durchaus auch in anderen zeitgenössi-

---

<sup>1047</sup> Vgl. Lohmeier, Anke (2007): Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 32/1. S. 1.

<sup>1048</sup> Ebd., S. 3.

<sup>1049</sup> Vgl. ebd., S. 2.

<sup>1050</sup> „Dass die ‚modern‘ genannten Ausdrucksformen ‚antizivilisatorische Wünsche‘ nach Einheit und Einfachheit auch zur Akzeptanz von Politikkonzepten beigetragen haben, die, in Deutschland zumal, zu den großen zivilisatorischen Rückschlägen des 20. Jahrhunderts führten, wurde in den Nachbardisziplinen meist deutlicher gesehen als in der Literaturwissenschaft selbst.“ Vgl. Lohmeier (2007), S. 2 f. Siehe auch die Diskussionsbeiträge zu Lohmeiers Aufsatz: Anz, Thomas (2008): Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz „Was ist eigentlich modern?“ In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 33/1. S. 227-232 und Stöckmann, Ingo (2009): Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne: Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz „Was ist eigentlich modern?“ und Thomas Anz' Kritik. In: Ebd. Bd. 34/1. S. 224-231.

schen Künstlergruppen und Lebensformen auszumachen ist.<sup>1051</sup> Modernität äußert sich im Falle des Worpweder Kreises in Form einer kreisinternen „Schwellenerfahrung“, die neue Denk- und Darstellungsweisen evoziert und damit künstlerische Prozesse in Gang setzt, die sich von alten Konventionen und Traditionen deutlich unterscheiden. Die Erfahrung von Einheit und Ganzheit offenbart sich den Künstlern nicht nur im Barkenhoff, dem Paradebeispiel des Gesamtkunstwerks, sondern vor allem in ihrer ästhetischen Gemeinschaft, die ihnen familiäre Geborgenheit, Anregung und künstlerischen Austausch bietet. Auch wenn sich der Kreis an biedermeierlich-romantischen Idealen orientiert, ist ihm eine antimoderne Kritik am modernen Wertesystem fremd, zumal kultur- oder gesellschaftskritische Tendenzen um 1900 keine Bedeutung für die Worpweder haben.

Folgt man aber Lohmeier, zeigen Positionen mit einer „starken normativen Orientierung an Modellen vormoderner Gesellschaften“ stets „eine enge Verbindung“ mit „zivilisationskritischem Raisonement“, was nach ihren Ausführungen umgehend zu einer Akzeptanz reaktionär-totalitärer Politikkonzepte führen kann.<sup>1052</sup> Sicherlich können ihr hier der *George-Kreis* und auch Teile der *Schwabinger Bohème (Kosmiker-Kreis)* als Exempel dienen<sup>1053</sup>, auch wenn Georges Pläne, unter dem Titel *Geheimes Deutschland* eine hierarchische, männerbündische Struktur, eine geistig-ästhetische Elite und mystisch fundierte, antimoderne Gesellschaft aufzubauen, nach seinem Tod missverstanden und im Kontext einer konservativen, zivilisationsnegierenden Revolution ausgelegt werden.<sup>1054</sup> Immerhin bricht George schon 1904 den Kontakt zu den *Kosmikern* ab, da diese, vor allem aber Alfred Schuler, ideologisch agieren und angedeutete Feindbilder mit einer rassistischen Substanztheorie liefern. Wie Wolfskehl festhält, hatte George schon 1901 mögliche Folgen dieser antisemitischen Theorie erkannt.<sup>1055</sup> Es handelt sich also – vor allem im Hinblick auf künstlerische Lebensformen der Jahrhundertwende – lediglich um punktuelle, wenn nicht sogar höchst individuelle Affinitäten zwischen ästhetischer Totalität und fundamentalistisch-reaktionärer Ideologie, die nicht verall-

---

<sup>1051</sup> Hier ist etwa die Darmstädter Künstlerkolonie zu nennen, die nach dem Vorbild der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung eine gesellschaftliche Reform durch Kunst anstrebt und das Gesamtkunstwerk als Sinnbild der Einheit versteht. Auch die Gartenstadt Hellerau zeugt von einem Streben nach Einheit, da sie eine Änderung der unmenschlichen Wohn- und Lebensverhältnisse der Arbeiter in den Städten und eine Realisierung der Boden-, Wohnungs- und Sozialreformbestrebungen in einem Gesamtkunstwerk durchsetzt und den Arbeitern eine Wohn- und Arbeitsstätte bietet, in die neben Marktplatz, Post, Obst- und Gemüseanbauflächen zur Selbstversorgung und einer Fabrik als Arbeitgeber auch Bildungs- und Kulturangebote integriert sind.

<sup>1052</sup> Vgl. Lohmeier (2007), S. 2.

<sup>1053</sup> Siehe ebd. Anm. 7, S. 3.

<sup>1054</sup> So sieht Kurt Hildebrandt sich veranlasst, Schriften über Rassenhygiene zu verfassen und sich schließlich dem NS-Regime anzuschließen. Vgl. Raulff (2010), S. 15 ff.

<sup>1055</sup> Heißerer (2008), S. 134.

gemeinert werden dürfen, will man der Komplexität ästhetischer Moderne tatsächlich Rechnung tragen. Viele Gegenbeispiele bezeugen, dass ästhetische Einheitssuche durchaus zukunftsweisenden, progressiven Charakter annehmen kann. Als bemerkenswertes Beispiel mag hier der Künstler, Pazifist und Utopist Heinrich Vogeler gelten, der zeitlebens auf der Suche nach einem irdischen Paradies ist, in dem alle Menschen in Frieden und Harmonie zusammen leben können. Nach der „goldenen Zeit“ der Kulturfeste auf dem Barkenhoff gründet er dort eine Arbeitsschule, später ein Kinderheim, er ist beteiligt an der Gründung der Worpsweder Werkstätte und setzt sich ein Leben lang – zunächst nur künstlerisch, später auch politisch – für ein zukunftssträchtiges, kunstdurchdrungenes und würdiges Dasein der Menschen ein. Auch die Planer und Organisatoren von Dresden-Hellerau verwirklichen mit der Gartenstadt ein visionäres Projekt, das auf Nachhaltigkeit setzt und den dort wohnenden Arbeitern ein hohes Maß an Lebensqualität bietet.

Betrachtet man künstlerische Lebensformen um 1900, ist es also ratsam, sie im Kontext einer ästhetischen Moderne zu sehen, die nicht auf eine zivilisations- und modernekritische Haltung reduziert wird. Die Abkehr von rein kompensatorischen Deutungsmustern birgt die Chance auf ein weitaus differenziertes Verständnis von Moderne und umgeht die vorschnell herbeizitierte Affinität von ästhetischen Einheitsfiguren und totalitaristischen Ideologien. Darüber hinaus – und dies ist wohl der größte Gewinn eines erweiterten Moderneverständnisses – können neue, vielfältige Formen und Ausprägungen von Modernisierung in den Begriff der ästhetischen Moderne integriert werden. Das bedeutet, dass auch ästhetische Totalität und Modernität sich nicht notwendig ausschließen oder widersprechen müssen.

Versteht man Modernisierung nämlich als „ein Netz von verschränkten und interagierenden Wandlungsprozessen der neuzeitlichen Gesellschaft in sozialer, psychischer und kultureller Hinsicht“<sup>1056</sup>, impliziert dies nicht nur industrielles und wirtschaftliches Wachstum, Urbanisierung und Kapitalisierung und die damit einhergehende Beklagung verlorener Werte wie Ganzheit, Einheit und universeller Wahrheit. Gewiss ist die von Nietzsche ausgehende Kritik am modernen Wertesystem zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend für die Gründung etlicher Kreise, Zirkel und Bünde, die sich programmatisch gegen die soziale Moderne wenden und ihre eigenen Wertvorstellungen zu verwirklichen suchen.<sup>1057</sup> Dennoch können durch Kulturkritik und Antimoderne nicht alle ästhetischen Gemeinschaften der Jahrhundertwende hinreichend charakterisiert werden.

---

<sup>1056</sup> Block, Friedrich (2000): Modernisierung. In: Schnell (Hg.), S. 353 f.

<sup>1057</sup> Vgl. Ausführungen zum Begriff der ‚Antimoderne‘ in: Ullrich, Wolfgang (2000), ebd., S. 24 f.



Es müssen auch jene Transformationsprozesse berücksichtigt werden, die aus der Dichotomie von Moderne und Antimoderne herausführen und unter anderen Vorzeichen zu interpretieren sind. Hilfreich für einen Perspektivwechsel ist es, den Fokus auf jene Beschreibungsmerkmale zu lenken, die konstitutiv für das Verständnis zivilisatorischer *und* ästhetischer Moderne sind und als gemeinsame Wertebasis verstanden werden müssen. Es geht um Begriffe wie „Innovation“ und „Fortschritt“,<sup>1058</sup> die nicht nur eine Loslösung vom Alten und Traditionellen, sondern auch eine Hinwendung zu neuen Sichtweisen implizieren.

Laut Rüdiger Görner ist es gerade das programmatische Gebot des ‚neuen Sehens‘, das als das eigentliche Signum der – emphatischen – Moderne verstanden werden müsse, schließlich sei dieses Sehen nicht nur in der bildenden Kunst zu verzeichnen, es habe sich auch poetisch und philosophisch manifestiert.<sup>1059</sup> So wolle der moderne Mensch als Künstler neu werden<sup>1060</sup>, postuliere eine ungesehene Sichtweise und arbeite an einer ihr adäquaten Aussageform. Doch indem er imperativisch ein neues Sehen fordere, verlange er gleichzeitig, dass auch andere so sehen sollen, wie er sehe.<sup>1061</sup> Ausschlaggebend für manifestatorische Selbstbekenntnisse dieser Art sei Nietzsche, der das „Sehen lernen“ zum Bestandteil seiner „Umwerthung aller Werthe“ erklärt und als Bedingung für ein neues „Denken lernen“ ausgegeben habe. Aber auch Rilkes *Malte*<sup>1062</sup> und seine Erkenntnis: „Ich lerne sehen“ stünden in dieser Tradition.<sup>1063</sup>

Bezeichnenderweise wählt Görner zur Veranschaulichung seiner These das Beispiel Rilkes, auch wenn dessen erste Seh-Versuche weiter zurückdatiert werden müssen. Es ist nicht die Paris-Erfahrung, die Bekanntschaft mit Rodin, die ihn zu einem neuen Begriff des Sehens führen, sondern ein Ort, der ihm ursprünglich zur schriftlichen Verarbeitung seiner Russlandreisen dienen sollte: Worpswede. Land und Leute stellen den jungen Dichter vor ungeahnte Herausforderungen. Er findet ein „Land für Lehrjahre“<sup>1064</sup> vor und „gewissenhafte und gute

---

<sup>1058</sup> Vgl. hierzu Thomas Anz' Ausführungen zur expressionistischen Moderne, in denen er die literarische Moderne – und damit die ästhetische Moderne – als ein Phänomen gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse kennzeichnet und dies unter anderem damit begründet, dass sie an einem für diese Prozesse konstitutiven Wert partizipiert, nämlich dem der Innovation. Vgl. Anz, Thomas (2007): Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hrsg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin: de Gruyter. S. 329-346.

<sup>1059</sup> Görner, Rüdiger (2007): Sehen lernen! Bemerkungen zum Manifest-Charakter der Moderne. In: Ebd., S. 113-127, hier S. 113.

<sup>1060</sup> Siehe dazu auch Nietzsches Aphorismus *Was man den Künstlern ablernen soll* in Kapitel 2.3.2.2. *amor fati – oder: Die Liebe zum Schicksal*.

<sup>1061</sup> Vgl. Görner (2007), S. 115.

<sup>1062</sup> Vgl. Anm. 34.

<sup>1063</sup> Vgl. Görner (2007), S. 117 f.

<sup>1064</sup> Rilke (1973), S. 224.

Malermenschen, die so unglaublich nahe zu den Bildern kommen<sup>1065</sup> und muss schließlich bekennen: „Ich habe alles hier weit unterschätzt (ich meine alles, Menschen und Himmel und Land)“. Intuitiv spürt er, dass er „hier [...] wieder mitgehen, werden, ein sich Verwandelnder sein [kann]“.<sup>1066</sup> Sämtliche Selbstreflexionen kulminieren schließlich in einem Satz, der nicht nur die Bewusstwerdung, sondern auch die Prozesshaftigkeit des eigenen Fortschritts artikuliert: „Mir ist, ich lerne jetzt erst Bilder schauen.“<sup>1067</sup>

Modernität, im Sinne eines ‚neuen Sehens‘ kann also auch hier mit den Begriffen „Fortschritt“ und „Innovation“ beschrieben werden. Jedoch ist auch Innovativität dem Prozesscharakter der Moderne<sup>1068</sup> unterworfen: Bis Rilkes neu erarbeitetes Konzept des sachlichen Schauens und Sagens auch textstrukturell – in Form der späteren Dinglyrik – sichtbar wird, vergehen mehrere Jahre.

Dennoch können bereits jene Texte, die „auf dem Weg“ zur endgültigen Umsetzung der neuen Ästhetik entstanden sind, den „Fortschritt“ und damit auch Zeichen einer gewissen Modernisierung veranschaulichen, so etwa Rilkes Monographie *Worpswede*, die in ihren allgemeinen, geschichtsphilosophischen und kunsttheoretisch-programmatischen Passagen sogar als Basistext der klassischen Moderne verstanden werden kann.<sup>1069</sup> Seine eindringliche und bemerkenswert unsentimentale Darstellung von Entfremdungserfahrungen entlarvt jeglichen Einklang des Menschen mit der Natur als einen scheinbaren, jedoch schlägt der Dichter aus dieser illusionslosen Analyse doppeltes Kapital: Einerseits impliziert die Teilnahmslosigkeit der Landschaft für ihn eine Lösung aus sprachlicher Ausdrucksnot. Das heißt, die Natur dient ihm als Wörterbuch der Seelenregungen. Andererseits nutzt Rilke die Fremdheitsdiagnose, um die Funktion von Kunst in einer modernen, vom Bewusstsein absoluter Entfremdung geprägten Lebenswelt bestimmen zu können: Für ihn besteht die Aufgabe des Dichters oder Künstlers darin, die nach der Kindheit verlorene Beziehung zur Natur wiederherzustellen.<sup>1070</sup>

Auch wenn der Worpsweder Kreis keinerlei kompensatorische Motivationen aufweist und damit weder modernekritische noch gesellschaftsreformerische Anliegen transportiert, kann Rilke aus seinem Aufenthalt im Teufelsmoor, vor allem aber aus seinem zeitweiligen Leben

---

<sup>1065</sup> Ebd., S. 264.

<sup>1066</sup> Vgl. ebd. S. 240.

<sup>1067</sup> Ebd., S. 263 f.

<sup>1068</sup> Zur literarischen Moderne als „Prozess aus Prozessen“ siehe Helmuth Kiesels einleitende Ausführungen in: Kiesel, Helmuth (2004): *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C.H. Beck. S. 9-12.

<sup>1069</sup> Vgl. Büssgen (2004), S. 138 f.

<sup>1070</sup> Siehe dazu die ausführliche Analyse des Textes in Kapitel 4.2.2.1. *Monographie Worpswede*.

mit und unter den Worpsweder Künstlern eine innovative Kunsttheorie entwickeln, die ihm – im Falle der Monographie – dazu gereicht, Verluste und Entfremdungserfahrungen im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung darzustellen: Das sachliche Schauen wird zur Voraussetzung für eine neue Sichtweise auf Natur, Kunst und Künstler.

Und doch beschränkt sich literarische Modernität in Rilkes Texten nicht nur auf modernekritischen Implikationen. Vielmehr müssen die Schriften, die seinem Worpsweder Aufenthalt zuzuordnen sind, als Zeugnisse des ‚neuen Sehens‘ gelten. Überall dort, wo sich der Dichter seiner neuen Erkenntnisse vergewissert, sie ausformuliert oder sie in einen anderen Kontext setzt – so etwa auch im *Requiem für eine Freundin* – möchte er das, was er neu gesehen, neu erfahren hat, für sich und seine Leser veranschaulichen.

Rilke ist jedoch nur ein Beispiel für die modernetypische Hinwendung zu neuen Sichtweisen. Dass sich das ‚neue Sehen‘, das oben als programmatisches Gebot der emphatischen Moderne beschrieben wurde, um die Jahrhundertwende auf höchst unterschiedliche Weise manifestiert, wird nicht zuletzt an der unüberschaubaren Stilvielfalt dieser Zeit deutlich. Die immer wieder gebrauchten und sich in ihrem eigenen Geltungsanspruch jeweils wechselseitig relativierenden terminologischen Bezeichnungen für die ästhetische Moderne wie „Impressionismus“, „Psychologismus“, „Symbolismus“, „Décadence“- und „Nervenkunst“ sowie „Jugendstil“ brachten stets nur bestimmte Richtungen innerhalb der modernen Kunst zum Ausdruck, was, so Klaus Lichtblau, dazu führte, „dass der Ausdruck Moderne spätestens um 1900 offensichtlich zu einem ‚Passepartout‘-Begriff geworden war, vermittels dem ein an seinen vielfältigen Neuerungen beinahe irre gewordenes Zeitalter seine eigene epochale Identität ohne Aussicht auf bleibenden Erfolg zu bestimmen versuchte“.<sup>1071</sup>

Wenn die ästhetische Moderne in dieser Hinsicht also etwas bezeugt, dann die Tatsache, dass es sich bei ihr um ein facettenreiches Gebilde unterschiedlichster Ausprägungen handelt, um einen komplexen Begriff, der die verschiedensten Sichtweisen vereint. Sie auf einen Nenner zu bringen, würde ihr nicht gerecht.

Auch Modernisierungsvorgänge innerhalb der ästhetischen Moderne sollten unter diesen Vorzeichen betrachtet werden. Die eingehende Untersuchung des Worpsweder Kreises – als künstlerische Lebensform um 1900 und damit als spezifische Ausprägung der ästhetischen

---

<sup>1071</sup> Vgl. Lichtblau, Klaus (2002): Transformationen der Moderne. Kap. II (= Die Moderne um 1900. Zur Physiognomie einer Epoche. Georg Simmels „Moderne“). Siehe <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2007/3903/>, S. 12.

Moderne – konnte hier ein Exempel statuieren: Der Kreis verdeutlicht, dass ästhetische Modernisierung nicht allein aus einer Kritik gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse herzuleiten ist, sondern auch als Ergebnis einer „Schwellenerfahrung“ verstanden werden kann: Basis und Voraussetzung des ‚neuen Sehens‘ ist hier die Konglomeration ästhetisch-intellektuellen Potenzials auf engstem Raum. Künstlerische Lebensformen bieten dieses Höchstmaß an Exklusivität, um innovative Denk-, Darstellungs- und Sichtweisen entstehen zu lassen; erst innerhalb dieses sehr begrenzten, intimen Rahmens werden ästhetische Erfahrungen von besonderer Intensität ermöglicht, die zu weitreichenden Modifikationen bei den Betroffenen führen können.

Die erstmalige Erforschung des Worpsweder Kreises ist als Anregung zu einem komplexeren Verständnis künstlerischer Lebensformen zu verstehen. Wünschenswert wäre nun eine an diese Forschungsergebnisse anschließende Untersuchung alternativer Lebensformen, die im Rahmen dieser Arbeit nur ansatzweise erfolgen konnte. Interessant wäre es ebenfalls, auch den „Schwellenerfahrungen“ der anderen Kreismitglieder nachzugehen, um die Bedeutung ihres Worpsweder Aufenthalts auch aus kunstwissenschaftlicher Sicht dokumentieren zu können und den Einfluss von Literatur und Musik auf den künstlerischen Schaffensprozess zu untersuchen. Immerhin bietet der Worpsweder Kreis ein weites Feld für umfassende intermediale Analysen, durch die nicht nur die wechselseitige Einflussnahme der verschiedenen Kunstgattungen, sondern auch deren Selbstreflexion ins Visier genommen werden kann.

Die intensive Auseinandersetzung mit dieser Künstlergruppe führte einmal mehr vor Augen, wie hoch die unmittelbare Umgebung des Dichters, Malers oder Musikers für die Entstehung von Kunst einzustufen ist. Persönliche Begegnungen und künstlerischer Austausch können wegweisend wirken. Diesen Weg nachzuvollziehen sollte weiterhin Aufgabe und Ansinnen literatur-, kunst- und musikwissenschaftlicher Forschung sein.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1. Siglenverzeichnis

- CHW: Berger/Modersohn-Noeres (Hg.) (2003): Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde.
- HVE: Vogeler, Heinrich (1962): Erinnerungen.
- MVB: Vogeler, Martha (1897-1900): Martha Schröder in Dresden. 127 Briefe an Heinrich Vogeler.
- MVL: Vogeler, Martha (1957): Lebenserinnerungen. Private Tonbandaufnahmen.
- OMT: Berger/Modersohn-Noeres (Hg.) (2009): Otto Modersohn, Tagebuch 1899/1900.
- PBT: Busch/von Reinken (Hg.) (2007): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern.
- RR: Rilke (1996): Requiem für eine Freundin.
- RTF: Rilke (1973): Tagebücher aus der Frühzeit.
- RW: Rilke (1987): Worpswede.

### 6.2. Quellen

#### 6.2.1. Unveröffentlichte Quellen

##### 6.2.1.1. Archivmaterial

Informationstafeln zur Sommerausstellung *Zeichen von Liebe und Freundschaft* (24. Juni – 23. September 2001). Haus im Schluh Worpswede.

Martha von Hembarg. Biographie Martha Vogeler. Haus im Schluh Worpswede.

Vogeler, Martha (1957): Lebenserinnerungen. Private Tonbandaufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit Radio Bremen. Stenorette (Grundig), auf CD konvertiert. Haus im Schluh Worpswede (CD). (=MVL)

Vogeler, Martha (1897-1900): Martha Schröder in Dresden. 127 Briefe an Heinrich Vogeler. Scans der Originalhandschriften und Abschriften. Haus im Schluh Worpswede (CD). (=MVB)

### 6.2.1.2. Interviews

Arnold, Beate C.:

Interview in Worpswede am 24. März 2011.

Laukötter, Frank:

Interview in Bremen am 23. März 2011.

Modersohn-Noeres, Antje und Noeres, Rainer:

Interview in Fischerhude am 11. Januar 2011

Müller, Berit:

Interview in Worpswede am 10. Januar 2011.

Platz, Daniela:

Interview in Worpswede am 10. Januar 2011

Pourshirazi, Katja:

Interview in Bremen am 23. März 2011.

## 6.2.2. Gedruckte Quellen

### 6.2.2.1. Primärliteratur

#### I. *Selbstzeugnisse des Worpsweder Kreises: Briefe, Tagebücher und Autobiographisches*

Berger, Elfriede/Modersohn-Noeres, Antje (Hg.) (2003): Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde. Briefe und Tagebuchblätter. Berlin: Karl-Robert Schütze. (=CHW)

Berger, Elfriede/Modersohn-Noeres, Antje (Hg.) (2009): Carl Hauptmann und seine Worpsweder Künstlerfreunde. Briefe und Tagebuchblätter. Ergänzungsband: Otto Modersohn, Tagebuch 1899/1900. Berlin: Karl-Robert Schütze. (=OMT)

Buchheit, Gert (Hg.) (1931): Rainer Maria Rilke. Stimmen der Freunde. Ein Gedächtnisbuch. Mit fünf Lichtdrucktafeln. Freiburg i. Br.: Urban-Verlag.

Busch, Günter/von Reinken, Liselotte (Hg.) (2007): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern: Rev. und erw. Ausg. bearb. v. Wolfgang Werner. Frankfurt a.M.: S. Fischer. (=PBT)

Modersohn, Otto (1931): Worpswede. In: Buchheit, Gert (Hg.): Rainer Maria Rilke. Stimmen der Freunde. Freiburg i. Br.: Urban-Verlag. S. 48-55.

Rilke, Rainer Maria (1933): Gesammelte Briefe in sechs Bänden. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer Maria (1936): Briefe aus Muzot. 1921-1926. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag.

- Rilke, Rainer Maria (1950): Briefe. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Wiesbaden: Insel-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1973): Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. Hrsg. v. Bernhard Blume. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1973): Tagebücher aus der Frühzeit. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. (=RTF)
- Stamm, Rainer (Hg.) (2003): Paula Modersohn-Becker. Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.
- Vogeler, Heinrich (1962): Erinnerungen. Mit 27 Abbildungen. Hrsg. v. Erich Weinert. Berlin: Rütten & Loening. (=HVE)
- Vogeler, Heinrich (1987): Dir. Gedichte von Heinrich Vogeler. Mit farbigen Zeichnungen des Autors. Mit einem Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet. Erste Aufl. der kolorierten Ausgabe. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.
- Vogeler, Martha (1931): Erinnerungen an Rilke. In: Buchheit, Gert (Hg.): Rainer Maria Rilke. Stimmen der Freunde. Freiburg i. Br.: Urban-Verlag. S. 82 f.

## *II. Zitierte und erwähnte Werke Rainer Maria Rilkes*

- Rilke, Rainer Maria (1965): Moderne Lyrik. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Hrsg. v. Ernst Zinn und Ruth Sieber-Rilke. Wiesbaden/Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 360-394.
- Rilke, Rainer Maria (1965): Von der Landschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Hrsg. v. Ernst Zinn und Ruth Sieber-Rilke. Wiesbaden/Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. S. 516-523.
- Rilke, Rainer Maria (1986): Heinrich Vogeler. Lilienthal: Worpsweder Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1987): Worpswede. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. (=RW)
- Rilke, Rainer Maria (1989): Worpswede. Otto Modersohn. Mit einem Anhang des Briefwechsels Rainer Maria Rilke und Otto Modersohn 1900-1903 und einem Nachwort von Helmut Naumann. Fischerhude: Galerie-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1996): Gedichte 1895 bis 1910. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd 1. Hrsg. v. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1996): Gedichte 1910 bis 1926. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd 2. Hrsg. v. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1996): Requiem für eine Freundin. In: Ders.: Gedichte 1895 bis 1910. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag. S. 414-421. (=RR)
- Rilke, Rainer Maria (2006): Die Gedichte. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.

### *III. Werke und Selbstzeugnisse anderer Autoren*

- Adorno, Theodor W. (1967): *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Andreas-Salomé, Lou (1979): *Lebensrückblick*. Neu durchges. Ausg. 4. Aufl. Hrsg. v. Ernst von Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Bahr, Hermann (1968): *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften. 1887-1904*. Ausgew., eingel. u. erl. von Gotthart Wunberg. Hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Bölsche, Wilhelm (1901): *Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur*. Jena: Diederichs.
- Bergson, Henri (1912): *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Diederichs Verlag.
- Bergson, Henri (1964): *Einführung in die Metaphysik*. In: Ders.: *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Brücke (2007): *Unser Programm. Programm der Künstlergruppe Brücke, 1906, Handzettel*. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.) (2007): *Dokumente der Künstlergruppe Brücke*. In: *Brücke-Archiv 22/2007* anlässlich der Ausstellung "Dokumente der Brücke" im Brücke-Museum Berlin (17. Februar bis 10. Juni 2007). München: Hirmer, S. 40.
- Dilthey, Wilhelm (1907): *Das Wesen der Philosophie*. In: Ders.: *Systematische Philosophie. Die Kultur der Gegenwart I,6*. 2. Aufl. Berlin/Leipzig: Teubner.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Werke*. 1. Aufl. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp und Waltraud Wiethölter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dohrn, Wolf (1992): *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*. Dresden: Hellerau-Verlag.
- Flitner, Wilhelm (1986): *Wilhelm Flitner – Gesammelte Schriften. Erinnerungen 1889-1945*. Hrsg. v. Karl Erlinghagen. Paderborn: Schöningh.
- Freud, Sigmund: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- George, Stefan (1953): *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. 2., erg. Aufl. München u.a.: Küpper.
- George, Stefan (1984): *Mallarmé*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 1. 4. Aufl. Hrsg. v. Robert Boehringer. Stuttgart: Klett-Cotta.
- George, Stefan/Klein, Carl August (Hg.) (1899): *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98*. Berlin: Bondi.
- George, Stefan/Klein, Carl August (Hg.) (1904): *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1898-1904*. Berlin: Bondi.



- Gurlitt, Cornelius (1900): Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin: Bondi.
- Hart, Heinrich (1907): Literarische Erinnerungen. Aus den Jahren 1880-1905. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 3. Berlin: Fleischel.
- Hart, Julius/Hart, Heinrich (Hg.) (1901): Das Reich der Erfüllung. Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschauung. Leipzig: Diederichs Verlag.
- Heidemann, Christine/Fiebig, Harald (Hg.) (2002): Hermine Overbeck-Rohte und Fritz Overbeck. Ein Briefwechsel (1896 - 1909). Mit einem Vorwort von Gertrud Overbeck. Bremen: Donat.
- Herder, Johann Gottfried von (2001): Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam.
- Hofmann, Ida (1979): Monte Verità. Wahrheit ohne Dichtung. In: Harald Szeemann (Hg.): Monte verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Milano: Electa.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Klein, Carl August/George, Stefan (Hg.) (1892): Blätter für die Kunst. Berlin: Bondi.
- Landmann, Georg Peter (Hg.) (1964): Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. Stefan George Stiftung. Düsseldorf/München: Küpper vorm. Bondi.
- Mendelssohn, Peter de (1993): Hellerau, mein unverlierbares Europa. Dresden: Hellerau Verlag.
- Mühsam, Erich (1912): Volksfestspiele. In: *Die Schaubühne* 8 (1). S. 3.
- Mühsam, Erich (2000): Unpolitische Erinnerungen. Hamburg: Edition Nautilus.
- Musil, Robert (1978): Der Mann ohne Eigenschaften. Bd. 1 (= Erstes und zweites Buch). Reinbek: Rowohlt.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Deutscher-Taschenbuch-Verlag/de Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Menschliches, Allzumenschliches I und II. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 2. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv.

- Nietzsche, Friedrich (1988): Die fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 3. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Morgenröthe. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 3. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1880-1882. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 9. 2. durchges. Aufl. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter/dtv.
- Petrarca, Francesco (1995): Die Besteigung des Mont Ventoux. Übers. u. hrsg. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam.
- Reventlow, Franziska zu (1925): Gesammelte Werke in einem Bande. Hrsg. v. Else Reventlow. München: Langen.
- Reventlow, Franziska zu (1980): Autobiographisches. Mit einem Nachwort von Wolfdietrich Rasch. Hrsg. v. Else Reventlow. München u.a.: Langen Müller.
- Reventlow, Franziska zu (2004): Gedichte, Skizzen, Novellen, Aufsätze, Kritisches, Schwabinger Beobachter, Übersetzung. In: Dies.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 5. Hrsg. v. Baal Müller. Oldenburg: Igel-Verlag.
- Spohr, Wilhelm (1950): O ihr Tage von Friedrichshagen! Erinnerungen aus der Werdezeit des deutschen literarischen Realismus. 2., verb. Aufl. Berlin: Verlag "Lied d. Zeit".
- Wagner, Richard (1978): Schriften. Ein Schlüssel zu Leben Werk und Zeit. Ausgew., komment. u. eingel. von Egon Voss. Ungek. Ausg. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Weber, Max (1994): Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Politik als Beruf 1919. In: Ders.: Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe, Abt. I, 17. Hrsg. v. Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter. Tübingen: Mohr.
- Wille, Bruno (1920): Aus Traum und Kampf. Mein 60jähriges Leben. 2. Aufl. Berlin: Kultur-Verlag.

#### 6.2.2.2. *Sekundärliteratur*

##### *I. Sekundärliteratur zu den Worpsweder Künstlern*

- Albrecht, Herbert (1981): Worpswede. Kunst in der Landschaft. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus.
- Berchtig, Frauke (2006): Künstlerkolonie Worpswede. Paula Modersohn-Becker, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler. München u.a.: Prestel.

- Beuys, Barbara (2007): Paula Modersohn-Becker oder wenn die Kunst das Leben ist. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Bohlmann-Modersohn, Marina (2005): Otto Modersohn. Leben und Werk. Hrsg. v. der Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V. Fischerhude: Otto-Modersohn-Museum.
- Bohlmann-Modersohn, Marina (2007): Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen. 3. Aufl. Aktualisierte und erg. Neuausg. München: btb.
- Bohlmann-Modersohn, Marina (2007): Paula und Otto Modersohn. 3. Aufl. Reinbek: Rowohlt.
- Buschhoff, Anne (2003): Otto Modersohn. In: Herzogenrath, Wulf/Kreul, Andreas (Hg.) (2003): Rilke. Worpsswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Mit dem vollständigen Originaltext der *Worpsswede*-Monographie (1903) von Rainer Maria Rilke. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 29. Juni - 24. August 2003. Bremen: Hauschild. S. 156-173.
- Daugelat, Friederike (2005): Rainer Maria Rilke und das Ehepaar Modersohn. Persönliche Begegnung und künstlerisches Verhältnis. Frankfurt a.M. u.a.: Lang. [Zugl.: Diss.; Hamburg: Universität 2004]
- Dede, Klaus/Stock, Wolf-Dietmar/Westphal, Fritz (1982): Kleiner Worpssweder Führer. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus.
- Grafschaftsmuseum Wertheim/Haus Schluh Worpsswede/Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V Fischerhude (Hg.) (2010): Es wird einmal sein...Märchen. Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker.
- Groth, Peter (1995): Martha Vogelers Haus im Schluh. Lilienthal: Worpssweder Verlag.
- Hansmann, Doris (2011): Künstlerkolonie Worpsswede. München: Prestel.
- Hausmann, Manfred (1986): Worpsswede. Ottersberg-Fischerhude: Galerie-Verlag.
- Holz, Donata (Hg.) (2000): Sehnsucht nach Landschaft? Kunst und Natur in Worpsswede. Ein Ausstellungsprojekt vom 3.6. bis 8.10.2000. Katalogbuch zur Ausstellungsreihe „Sehnsucht nach Landschaft?“ Worpsswede: Arbeitsgemeinschaft Worpssweder Kultureinrichtungen.
- Kirsch, Hans-Christian (1987): Worpsswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie. München: Bertelsmann.
- Lübben, Nina (2000): Sehnsucht nach Landschaft? In: Holz, Donata (Hg.): Sehnsucht nach Landschaft? Kunst und Natur in Worpsswede. Ein Ausstellungsprojekt vom 3.6. bis 8.10.2000. Katalogbuch zur Ausstellungsreihe „Sehnsucht nach Landschaft?“ Worpsswede: Arbeitsgemeinschaft Worpssweder Kultureinrichtungen. S. 8-18.

- Noltenius, Rena (2010): Es wird einmal sein...Märchenbilder von Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker. In: Grafschaftsmuseum Wertheim/Haus Schluh Worpswede/Gesellschaft-Otto-Modersohn-Museum e.V Fischerhude (Hg.) (2010): Es wird einmal sein...Märchen. Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker.
- Sauer, Marina (1996): Clara Rilke-Westhoff. Die Bildhauerin 1878-1954. Biographie. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein.
- Schlaffer, Hannelore und Heinz (Hg.) (1994): Ehen in Worpswede. Paula Modersohn-Becker Otto Modersohn, Clara Rilke-Westhoff Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Hatje.
- Schütze, Karl-Robert (Hg.) (1995): Der Durchbruch. Die Worpsweder Maler in Bremen und im Münchener Glaspalast 1895. Katalog zu den Ausstellungen in Bremen (23.6.1995 - 8.10.1995) und Wuppertal (22.10.1995 - 15.1.1996). Mit einem Textbeitrag von Karl Robert Schütze. Lilienthal: Worpsweder Verlag.
- Spickernagel, Ellen (1997): Worpswede als Mythos. Zu einem Entwurf der Künstlergemeinschaft um 1900. In: Spiegel der Forschung 14/2. S. 22-28.
- Stamm, Rainer (2003): Nachwort. In: Ders. (Hg.) (2003): Paula Modersohn-Becker. Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag. S. 101-111.
- Stenzig, Bernd (1986): Nachwort. In: Rilke, Rainer Maria: Heinrich Vogeler. Lilienthal: Worpsweder Verlag. S. 87-98.
- Ueckert, Charlotte (2007): Paula Modersohn-Becker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Wendt, Gunna (2007): Clara und Paula. Das Leben von Clara Rilke-Westhoff und Paula Modersohn-Becker. München/Zürich: Piper.
- Wohltmann, Hans (1975): Worpswede. Die ersten Worpsweder Maler und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst. 9. Aufl. Worpswede: Verlag Haus am Weyerberg.

## *II. Sekundärliteratur zu Rainer Maria Rilke*

- Büssgen, Antje (2004): Bildende Kunst. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 130-174.
- Eckel, Winfried (2004): Einzelgedichte 1906-1910. Die Requien. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 336-354, hier S. 345 f.
- Engel, Manfred (Hg.) (2004): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler.
- Görner, Rüdiger (2004): Musik. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 151-154.
- Görner, Rüdiger (2004): Worpswede als ästhetische Lebensform. Rilke und die Sprache der Kunst. In: Koch, Hans-Albrecht/Destro, Alberto (Hg.): Rilke-Perspektiven: "aus einem Wesen hinüberwandeln in ein nächstes". Overath: Bücken Sulzer. S. 62-73.

- Herzogenrath, Wulf/Kreul, Andreas (Hg.) (2003): Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Mit dem vollständigen Originaltext der *Worpswede*-Monographie (1903) von Rainer Maria Rilke. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 29. Juni - 24. August 2003. Bremen: Hauschild.
- Holthusen, Hans Egon (2005): Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 36. Aufl. Hamburg: Rowohlt.
- Kippenberg, Katharina (1942): Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Katharina Kippenberg. 3. Ausg. Leipzig: Insel-Verl.
- Koch, Hans-Albrecht/Destro, Alberto (Hg.) (2004): Rilke-Perspektiven: "aus einem Wesen hinüberwandeln in ein nächstes". Overath: Bücken Sulzer.
- Koch, Manfred (2004): Schriften zu Kunst und Literatur. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 480-497.
- Müller, Wolfgang (2004): Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 296-317.
- Naumann, Helmut (1997): Rilke und Worpswede. Rheinfelden u.a.: Schäuble.
- Pagni, Andrea (1984): Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. Nürnberg: Carl. [Zugl.: Diss.; Erlangen/Nürnberg: Universität 1983]
- Pettit, Richard (2001): Rainer Maria Rilke und seine Künstlerfreunde in Worpswede. Worpswede: Worpsweder Kunststiftung Friedrich Netzel.
- Ritzer, Monika (2004): Die weiße Fürstin. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler. S. 283-289.
- Schnack, Ingeborg (1990): Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes in zwei Bänden. Bd. 1. 1875 - 1920. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Webb, Karl Eugene (1978): Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, influences, adaptations. Chapel Hill: University of North Carolina.

### *III. Sekundärliteratur zu anderen Lebensformen und Künstlergruppen*

- Behling, Katja/Manigold, Anke (2009): Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900. München: Sandmann.
- Braungart, Wolfgang (1993): Gundolfs George. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (43). S. 417-442.
- Braungart, Wolfgang (1996): Ritual und Literatur. Tübingen: Niemeyer. [Zugl.: Habil.-Schr.; Gießen: Universität, 1993/94]
- Breuer, Stefan (1995): Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Buchholz, Kai (2001a): Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 41-44.
- Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media.
- Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 2. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media.
- Buchholz, Kai (2001b): Lebensreform und Lebensgestaltung. Die Revision der Alltagspraxis. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 363-368.
- Busch, Günter (1977): Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen (6. November 1977 bis 22. Januar 1978). Bremen: Hauschild.
- Cepl-Kaufmann/Kauffeldt, Rolf (2001): "Natureinsamkeit bei brausender Weltstadt". Der Friedrichshagener Dichterkreis und die Neue Gemeinschaft in Berlin. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 515-520.
- Clarke, Michael/Heilmann, Christoph/Sillevis, John (Hg.) (1996): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Les Amis de la Nature. München: Klinkhardt & Biermann.
- Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901-1976 (1977): Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt (22. Oktober 1976 bis 30 Januar 1977), Bd. 5 (= Die Stadt der Künstlerkolonie Darmstadt 1900-1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914. Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie). Darmstadt: Roether.
- Faber, Richard (1993): Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur. Köln: Böhlau.
- Faber, Richard (1994): Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters“. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Faber, Richard/Holste, Christine (Hg.) (2000): Kreise – Gruppe – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fasshauer, Michael (1997): Das Phänomen Hellerau. Die Geschichte der Gartenstadt. Dresden: Hellerau-Verlag.
- Frecot, Janos (1979): Landkrone über Europa: Der Monte Verità als zentrales Versuchsfeld für alternative Lebensweisen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg. In: Szeemann, Harald (Hg.): Monte verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Milano: Electa. S. 55-64.

- Geelhaar, Christiane (Hg.) (2004): Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone – 1899-1999. Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag.
- Göttler, Norbert (2008): Der Blaue Reiter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Großkinsky, Klaus (2001): Landschaftsmalerei um 1900. Vergeistigtes und ästhetisches Naturverhältnis und die Entstehung von Abstraktion. In Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 2. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 257-298.
- Großmann, G. Ulrich (Hg.) (2001): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums (15. November 2001 bis 17. Februar 2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Hamann, Matthias (2001): Im Bannkreis des Waldes. Künstlerkolonien um Fontainebleau. In: Großmann, G. Ulrich (Hg.) (2001): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums (15. November 2001 bis 17. Februar 2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums. S. 25-41.
- Heilmann, Christoph (1996): Barbizon - Wege zur Natur. In: Clarke, Michael/Heilmann, Christoph/Sillevis, John (Hg.) (1996): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Les Amis de la Nature. München: Klinkhardt & Biermann. S. 9-17.
- Heißerer, Dirk (2008): Wo die Geister wandern. Literarische Spaziergänge durch Schwabing. Erw. Neuausg. der erstmals 1993 im Eugen Diederichs-Verlag ersch. Ausg. München: Beck.
- Hoberg, Annegret (2010): Eine neue Mission in der Kunst – Murnau, München und der Blaue Reiter. In: Rattemeyer, Volker (Hg.) (2010): Das Geistige in der Kunst. Vom Blauen Reiter zum abstrakten Expressionismus. Katalog zur Ausstellung im Museum Wiesbaden (31. Oktober 2010 bis 27. Februar 2011). Wiesbaden: Museum Wiesbaden. S. 23-189.
- Hofer, Sigrid (2001): Die Ästhetisierung des Alltags. Architektur des Lebens von Peter Behrens bis Paul Schultze-Naumburg. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 271-278.
- Huber, Eva (1977): Die Darmstädter Künstlerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzung. Unter Mitarbeit von Annette Wolde. In: Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901-1976: Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt (22. Oktober 1976 bis 30 Januar 1977), Bd. 5 (= Die Stadt der Künstlerkolonie Darmstadt 1900-1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914. Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie). Darmstadt: Roether. S. 56-65.
- Hübinger, Gangolf (Hg.) (1996): Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen-Diederichs-Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München: Diederichs.
- Kauffeldt, Rolf/Cepl-Kaufmann, Gertrude (1994): Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis. München: Boer.

- Kilian, Michael (Hg.) (2006): *Jenseits von Bologna – Jurisprudencia literarisch. Von Woyceck bis Weimar von Hoffmann bis Luhmann*. Berlin: BWV.
- Kluncker, Karlheinz (1974): "Blätter für die Kunst". Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Knoll, Irene (2009): "Schaffen, was in mir ist". Frauen im Umfeld des Friedrichshagener Dichterkreises. Begleitschrift zur gleichnamigen Ausstellung im Dichterkreis-Museum in Friedrichshagen (24. April 2009). Hinter der Weltstadt. Mitteilungen des Kulturhistorischen Vereins Friedrichshagen e.V. Nr. 18.
- Kolk, Rainer (1998): *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*. Tübingen: Niemeyer. [Zugl.: Habil.-Schr.; Köln: Universität 1996]
- Krabbe, Wolfgang R.: *Die Lebensreformbewegung*. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 25-30.
- Kreuzer, Helmut (2000): *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Mit einem Errataverz. vers., sonst textlich unveränd. Studienausg. Stuttgart/Weimar: Metzler. [Zugl.: Habil.-Schr.; Stuttgart: Universität 1968]
- Krimmel, Bernd/Michaelis, Sabine (Hg.) (1983): *Joseph Maria Olbrich 1867-1908*. Mathildenhöhe Darmstadt, 18.9.-27.11.1983 Darmstadt: Roetherdruck.
- Krückemeyer, Thomas (1997): *Gartenstadt als Reformmodell. Siedlungskonzeption zwischen Utopie und Wirklichkeit*. Siegen: Börschen.
- Küster, Bernd (2001): „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert. In: Großmann, G. Ulrich (Hg.) (2001): *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums (15. November 2001 bis 17. Februar 2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums. S. 103-122.
- Landmann, Robert (2009): *Ascona – Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies*. 2. Aufl. Frauenfeld u.a.: Huber.
- Lankheit, Klaus (1960): *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*. Köln: DuMont-Schauberg.
- Lankheit, Klaus (1965): *Der blaue Reiter*. München: Piper.
- Moeller, Magdalena M. (Hg.) (2007): *Dokumente der Künstlergruppe Brücke*. In: *Brücke-Archiv 22/2007*. München: Hirmer.
- Müllerschön, Bernd/Maier, Thomas (2002): *Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus. Mit Biografien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern*. Stuttgart: Edition Thombe.



- Rattemeyer, Volker (Hg.) (2010): Das Geistige in der Kunst. Vom Blauen Reiter zum abstrakten Expressionismus. Katalog zur Ausstellung im Museum Wiesbaden (31. Oktober 2010 bis 27. Februar 2011). Wiesbaden: Museum Wiesbaden.
- Raulff, Ulrich (2010): Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben. Ulrich Raulff. 2. Aufl. München: Beck.
- Remm, Christine (2007): „Es sollte nach meinem Plan eine ideale Gemeinschaft...werden“: Zu Struktur und Organisation der Künstlergruppe „Brücke“. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.) (2007): Dokumente der Künstlergruppe Brücke. In: Brücke-Archiv 22/2007. München: Hirmer. S. 9-24.
- Rohkrämer, Thomas: Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozess. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 71-74.
- Sarfert, Hans-Jürgen (1993): Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. 2., erw. Aufl. Dresden: Hellerau-Verlag.
- Schwab, Andreas/Lafranchi, Claudia (Hg.) (2001): Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich: Limmat-Verlag.
- Siegel, Eva M. (2004): High Fidelity - Konfigurationen der Treue um 1900. München: Wilhelm Fink.
- Stockhammer, Robert (Hg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Streisand, Marianne (2007): Rhythmische Räume. In: Stockhammer, Robert (Hg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 229-262.
- Szeemann, Harald (Hg.) (1979): Monte verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Milano: Electa.
- Ulbricht, Justus H./Werner, Maïke G. (Hg.) (1999): Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen-Diederichs-Verlag im Epochenkontext 1900 - 1949. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- Ulbricht, Justus H. (2003): Feste der Jugend und der Kunst. Eugen Diederichs und der Sera-Kreis. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 419-424.
- Ulmer, Renate (2001): Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 483-488.

Ulmer, Renate (2004): Die Architekten der Künstlerkolonie. Joseph Maria Olbrich. In: Geelhaar, Christine (Hg.): Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone – 1899-1999. Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag. S. 29-36.

Ulmer, Renate (2004): Die Architekten der Künstlerkolonie. Peter Behrens. In: Geelhaar, Christiane (Hg.): Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone – 1899-1999. Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag. S. 37-42.

Voswinckel, Ulrike (2009): Freie Liebe und Anarchie. Schwabing – Monte Verità. Entwürfe gegen das etablierte Leben. München: Allitera-Verlag.

Wagner, Annette: Natur als Resonanzraum der Seele. In: Buchholz, Kai u.a. (Hg.) (2001): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 2. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt: Häusser-Media. S. 165-184.

Wietek, Gerhard (1976): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte. München: Thiemig.

Winkler, Michael (1972): George-Kreis. Stuttgart: Metzler.

#### *IV. Sonstige Sekundärliteratur (Literatur-, Kunst-, Musik- und Kulturwissenschaft, Philosophie u.a.)*

Albert, Karl (1995): Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács. Karl Albert. Freiburg i.Br./München: Alber.

Alheit, Peter; Brandt, Morten (2006): Autobiographie und ästhetische Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne. Frankfurt/Main, New York: Campus-Verlag.

Anz, Thomas (2007): Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin u.a.: de Gruyter. S. 329-346.

Anz, Thomas (2008): Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz „Was ist eigentlich modern?“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33/1. S. 227-232.

Assmann, Jan (2007): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: Beck.

Barz, Christiane (2003): Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig/Berlin: Edition Kirchhof und Franke. [Zugl.: Diss.; Berlin: Freie Universität 2003]

Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hg.) (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin u.a.: de Gruyter.

- Beneke, Sabine (2004): Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung bayrischen Kunstgewerbes im „Salon d’Automne“ von 1910. In: Kostka, Alexandre/Luvbert, Françoise (Hg.) (2004): Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870 - 1945. Berlin: Akademie-Verlag. S. 119-138.
- Beutin, Wolfgang (Hg.) (2001): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Block, Friedrich (2000): Modernisierung. In: Schnell, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler. S. 353 f.
- Boehm, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink. S. 23-40.
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.) (1995): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink.
- Bollenbeck, Georg (1994): Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Georg Bollenbeck. 2. Aufl. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel-Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstätter, Ursula (2008): Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln u.a.: Böhlau.
- Brusotti, Marco (1997): Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von *Morgenröthe* bis *Also sprach Zarathustra*. Berlin/New York: de Gruyter. [Zugl.: Diss.; Berlin: Technische Universität 1994]
- Dewey, John (1988): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Drechsel, Wiltrud Ulrike (2001): Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert. Bremen: Edition Temmen.
- Drost, Wolfgang (1986): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg: Winter.
- Fähnders, Walter (1998): Avantgarde und Moderne 1890 - 1933. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen/Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2003): Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 138-161.
- Flick, Uwe (2010): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.

- Fürnkäs, Josef (2000): Abstraktion. In: Schnell, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler. S. 3-5.
- Gfrereis, Heike (1999): Ekphrasis. In: Dies. (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 45.
- Gombrich, Ernst H. (1996): Die Geschichte der Kunst. Erw., überarb. und neu gestaltete 16. Ausg. London: Phaidon Press.
- Görner, Rüdiger (2007): Sehen lernen! Bemerkungen zum Manifest-Charakter der Moderne. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin u.a.: de Gruyter. S. 113-127.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): Epiphanien. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 203-222.
- Habermas, Jürgen (1991): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Helfferich, Cornelia (2009): Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews: VS Verlag.
- Herman, Jost (2006): Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kanz, Christine (2001): Die Literarische Moderne (1890-1920). In: Beutin, Wolfgang (Hg.) (2001): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 342-386.
- Kienzle, Ulrike (2002): Robert Franz. In: MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Personenteil in 21 Bänden. Personenteil 7: Fra-Gre. 2., neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 26-36.
- Kiesel, Helmuth (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck.
- Kiesel, Helmuth/Becker, Sabina (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin u.a.: de Gruyter. S. 9-35.
- Kneif, Tibor (1998): Requiem. Ab 1600. In: MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Sachteil 8: Quer-Swi. 2., neubearb. 21 Bände. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 165-170.
- Kostka, Alexandre/Luvbert, Françoise (Hg.) (2004): Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870 – 1945. Berlin: Akademie-Verlag.
- Kozljanič, Robert Josef (2004): Lebensphilosophie. Eine Einführung. Stuttgart: Kohlhammer.

- Kuchenbuch, Thomas (1992): Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.) (2003): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (2003): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7-15.
- Lohmeier, Anke-Marie (2007): Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32 (1). S. 1-15.
- Luckscheiter, Roman (Hg.) (2003): L' art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847. Hrsg. übers. und komment. von Roman Luckscheiter. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Mayring, Philipp (2010): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 11., aktualisierte und überarb. Aufl. Weinheim/Basel: Beltz.
- MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1998). Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Sachteil 8: Quer-Swi. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler.
- MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2002). Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Personenteil in 21 Bänden. Personenteil 7: Fra-Gre. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Michels, Ulrich (1977): dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Bd. 1. Systematischer Teil. Historischer Teil. Von den Anfängen bis zur Renaissance. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag sowie München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Michels, Ulrich (1985): dtv-Atlas Musik. Bd 2. Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag sowie München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nishigami, Kiyoshi (1993): Nietzsches Amor fati. Der Versuch einer Überwindung des europäischen Nihilismus. Frankfurt a.M. u.a.: Lang. [Zugl.: Diss.; Freiburg i.Br.: Universität 1992]
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Rasch, Wolfdieter (1967): Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler.
- Reichert, Ursula (1998): Requiem. Bis 1600. In: MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 21 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Sachteil 8: Quer-Swi. 2., Neubearb. 21 Bände. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 156 f.

- Reuber, Rudolf (1989): Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche. München: Fink.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (1859): Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart: Cotta.
- Schanze, Helmut (2000): Gesamtkunstwerk. In: Schnell, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945 (2000). Stuttgart: Metzler. S. 180 f.
- Schnell, Ralf (Hg.) (2000): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2000): ästhetische Erfahrung. In: Schnell, Ralf (Hg.) (2000): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler. S. 123 f.
- Sengle, Friedrich (1971): Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1948. Bd. 1. Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler.
- Simonis, Annette (2008): Ästhetizismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 7-9.
- Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870 - 1900. München: Beck.
- Sprengel, Peter (2004): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 - 1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Beck.
- Stockhammer, Robert (Hg.) (2005): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. Paderborn/München: Fink.
- Stöckmann, Ingo (2009): Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne: Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz „Was ist eigentlich modern?“ und Thomas Anz' Kritik. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34 (1). S. 224-231.
- Taylor, Charles (1995): Das Unbehagen an der Moderne. 2. Aufl. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Turner, Victor Witter (2005): Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Aus dem Engl. und mit einem Nachw. von Sylvia M. Schomburg-Scherf. Neuaufl. Frankfurt a.M./New York: Campus-Verlag.
- Ullrich, Wolfgang (2000): Antimoderne. In: Schnell, Ralf (Hg.) (2000): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler. S. 24 f.
- Vietta, Silvio/Kemper, Dirk (1998): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München: Fink.
- Vondung, Klaus (1976): Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit. In: Vondung, Klaus/Dilcher, Gerhard (Hg.) (1976): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. S. 20-33.

Vondung, Klaus/Dilcher, Gerhard (Hg.) (1976): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Wagner, Hans-Peter (2008): Repräsentation. In: Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 618 f.

Wolf, Werner (2008): Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 327 f.

Wunberg, Gotthart/Dietrich, Stephan (Hg.) (1998): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2., verb. und komment. Aufl. Freiburg i.Br.: Rombach.

Würffel, Stefan B./Haupt, Sabine (Hg.) (2008): Handbuch Fin de Siecle. Stuttgart: Kröner.

#### *V. Zitierte Internetseite*

Lichtblau, Klaus (2002): Transformationen der Moderne. Online verfügbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/1474> (Seitenaufruf: 19. Januar 2012)

### **6.2.3. Audio- und Videodokumente**

Bohlmann-Modersohn, Marina (Hg.) (2007): Paula und Clara und Clara und Rilke. Eine Collage von Marina Bohlmann-Modersohn über Paula Modersohn-Becker, Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke. Zürich/Hamburg: Arche-Verlag (Audio CD).

Dressler, Fritz (Regie) (2003): „...es wurde wunderschön Abend...“. Rainer Maria Rilke und sein Freundeskreis in Worpswede. Hrsg. v. Freundeskreis Haus im Schluh Worpswede e.V (DVD).<sup>1072</sup>

Heinrich Vogeler und der Barkenhoff (2003). Im Auftrag der Barkenhoff-Stiftung Worpswede. Bremen: Schröder AV-Medien (DVD).<sup>1073</sup>

Modersohn, Carlo (Regie) (2011): So weit und groß. Die Natur des Otto Modersohn. Berlin: Absolut Medien (DVD).

---

<sup>1072</sup> Hierbei handelt es sich um einen halböffentlichen Film, der vom Freundeskreis Haus im Schluh Worpswede e.V. produziert wurde und ausschließlich im Haus im Schluh Worpswede vertrieben wird.

<sup>1073</sup> Hierbei handelt es sich um einen halböffentlichen Film, der im Auftrag der Barkenhoff-Stiftung Worpswede produziert wurde und ausschließlich im Heinrich Vogeler Museum der Barkenhoff-Stiftung präsentiert und vertrieben wird.

## 7. Anhang

### 7.1. Leitfäden für die Durchführung der Interviews

#### 7.1.1. Leitfaden für die erste Interviewrunde im Januar 2011

Teil I: Konfrontation mit Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff*

- Was fällt Ihnen spontan zu diesem Gemälde ein?
- Was wissen Sie über diesen Künstlerkreis?
- Was glauben Sie: Ist dieses Bild beispielhaft für die sonntäglichen Treffen des Kreises?
- Was wissen Sie über die Kultursonntage des Kreises oder wie stellen Sie sich diese Treffen vor?
- Wie würden Sie das Verbindende in diesem Kreis kennzeichnen? Was machte womöglich diese Gemeinschaft aus?

Teil II: Exklusivitätsmerkmale im Worpsweder Kreis

- Betrachtet man Vogelers Bild, so fällt auf, dass die Personen in einem abgegrenzten Raum dargestellt werden (Veranda mit geschlossenem Gartentor). Würden Sie sagen, dass dies symbolisch zu verstehen ist? Wenn ja, inwiefern?
- Auf welchen Ebenen zeichnet sich im Worpsweder Kreis Abgeschlossenheit ab?
- Zitat aus Heinrich Vogelers *Erinnerungen* über Paula Modersohn-Becker<sup>1074</sup> → Anschlussfrage: Was verstehen Sie unter bürgerlicher Erziehung? (Kennzeichen, Auswirkungen)
- Welche Bedeutung weisen Sie der bildungsbürgerlichen Herkunft der Künstler zu?
- Gibt es Rituale, Verhaltensweisen und -regeln, Weltanschauungen, mit denen die Künstler ihre bürgerliche Herkunft offenlegen oder gar akzentuieren?
- Glauben Sie, dass die Gruppe sich selbst als elitäre Vereinigung wahrnimmt?

---

<sup>1074</sup> „Wenngleich sie neben den vielen schönen Künsten und der Kultiviertheit des Lebens auch das soziale Elend sah, so war sie doch noch ganz abhängig, wie wir selber ja auch, von unserer bürgerlichen Erziehung. An schöpferische Kräfte der Masse glaubte Paula nicht. Sie hielt die Wiederaufrichtung eines kaiserlichen Frankreichs für die einzige Rettung der Pariser Kultur. Sie glaubte, daß Führertypen wie Napoleon und Bismarck Gestalter des Lebens waren, Riesen, unabhängig von äußeren Verhältnissen, die sie umgaben. Sie betonte (und daher kam wohl diese Anschauung) ihre große Verehrung für Nietzsche. Dabei sehnte sie sich nach Gemeinschaft, hinter der auch das Familienleben zurücktreten mußte, obgleich sie ein starkes Familiengefühl hatte (...)“ In: HVE, S. 106.



### Teil III: Hinwendung des Worpsweder Kreises zum Biedermeierlichen

- Zitat Bernd Stenzig über Heinrich Vogeler<sup>1075</sup> → Anschlussfrage: Können Sie nachvollziehen, was Stenzig mit dieser Schilderung aussagen möchte? Was ist mit der „ganzen aufgeregten Zeit“ gemeint?
- Was verstehen Sie unter „Insel der Schönheit“?
- Wie erklären Sie sich den offensichtlichen Bezug aufs Biedermeierliche?
- Welches Bild haben Sie selbst von Heinrich Vogeler/Ihrem Urgroßvater?
- Welche Bedeutung würden Sie dem Barkenhoff – als Stätte der kulturellen Freundschaftstreffen – zuweisen?
- Glauben Sie, dass die Kreation dieser „zweiten Wirklichkeit“ erfolgreich war?

### Teil IV: Die Bedeutung der Natur für die Künstler des Worpsweder Kreises

- Wie würden Sie die Bedeutung der Natur für Otto Modersohn/Heinrich Vogeler/die Künstler des Kreises beschreiben?
- Inwiefern bestimmt die Natur den Künstleralltag?
- Wie stellen Sie sich einen typischen Tag im Leben von ... vor?
  - strukturiert/unstrukturiert
  - Rituale?
  - bestimmte Arbeits- und Ruhezeiten?
  - genügend Aufträge?
- Würden Sie sagen, dass Kunst und Natur in Worpswede deckungsgleich sind? Warum? Warum nicht?

### Reflexion

- Wie würden Sie den Stellenwert Worpswedens im Leben Heinrich Vogelers/Otto Modersohns kennzeichnen?

---

<sup>1075</sup> Für Vogeler ist „das Heim – sein Heim – um 1900 die zentrale und eigentliche Aufgabe seiner Kunst gewesen. Kaum hat er im Herbst 1895 die Keimzelle für seinen Worpsweder Barkenhoff erworben, so hat er sich auch schon daran gemacht, das Anwesen in eine ‚Insel der Schönheit‘ zu verwandeln, die ganz Ausdruck der eigenen Person ist und der ihr angemessene Lebensraum. Und wie Vogelers Weltbild gar nicht so weit entfernt ist von der Moral der Familienhausbücher, so gerät auch sein Barkenhoff zu einer eigentümlich bodenständigen ‚Insel der Schönheit‘. Die eher biedermeierliche zweite Wirklichkeit, die Vogeler der ersten und allgemeinen entgegengesetzt, schließt die leibhaftige Erscheinung des Künstlers ein, der sich mit Zylinder, Vatermördern und Bratenrock zum wandelnden Zitat aus einer anderen Welt herausputzt und in Habitus und Tracht zu suggerieren versucht, er habe mit dieser ganzen aufgeregten Zeit nichts zu schaffen.“ In: Stenzig (1986), S. 92.

### 7.1.2. Leitfaden für die zweite Interviewrunde im März 2011

#### Teil I: Rekonstruktion der Worpsweder Kultursonntage

(Konfrontation mit Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff*)

- Wie stellen Sie sich diese Kultursonntage vor und was wissen Sie darüber?
- Kann man Programme solcher Nachmittage/Abende rekonstruieren? Existieren einschlägige Dokumente?
- Gab es bestimmte Regeln?
- Typische Abläufe oder improvisierte Treffen?
- Wer war für die Gestaltung des Programms zuständig?
- Welche Musik, Literatur wurde rezipiert? Gibt es Quellen dazu?
- Welche Gesprächsthemen gab es?
- Fand eine Diskussion über die eigene Kunst/Literatur statt?

#### Teil II: Rekonstruktion des Worpsweder Künstleralltags

- Wie kann man sich einen typischen Tag im Leben eines bestimmten Künstlers/der Künstler vorstellen?
  - strukturiert oder unstrukturiert?
  - bestimmte Arbeits- und Ruhezeiten?
  - finanzielle Sicherheit, genügend Aufträge?
  - öffentliche Verpflichtungen?
  - Abhängigkeit oder Unabhängigkeit (z.B. von Personen, Klima, Gesundheit, Aufträgen etc.)?

#### Teil III: Dimensionen ästhetischer Erfahrung im Worpsweder Kreis

- Zitat Paula Modersohn-Becker<sup>1076</sup> → Begriffsannäherung „ästhetische Erfahrung“ → Anschlussfrage: Was verstehen Sie persönlich unter ästhetischer Erfahrung?
- Welche ästhetischen Erfahrungen machen die Künstler in Worpswede bzw. innerhalb des Worpsweder Kreises? Kann man diese in Kategorien ordnen?

---

<sup>1076</sup> „Mein ganzes Wesen ist wie durchsonnt, durchweht, berauscht, trunken von Mondschein auf lichtem Schnee. Schwer lagert er auf allen Ästen und Zweigen. Tiefe Stille war um mich her. In die hinein fiel herab der Schnee von den Bäumen, ein leises Knistern, und wieder Frieden. Dies unbeschreiblich süße Gewebe von Mondschein und zartschneeigem Äther, das mich umgab. Die Natur sprach mit mir und ich lauschte ihr zitternd selig. Leben.“ In: PBT, S. 174.

- Finden künstlerische Transformationen statt? Können diese Auswirkungen auf das Kunstverständnis haben?
- Vorstellung: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“ nach Fischer-Lichte<sup>1077</sup> → Anschlussfrage: Glauben Sie, dass innerhalb des Worpsweder Kreises Schwellenerfahrungen möglich sind? Sind Veränderungen, Weiterentwicklungen einzelner Künstler offensichtlich? Wenn ja, wie äußern sich diese?
- Zitat Rilke<sup>1078</sup> → Anschlussfrage: Welche Bedeutung hat der Status „Werdende“ für Selbstverständnis und Zielsetzungen der Künstler?

#### Teil IV: Wechselwirkung von Kultur und sozialem Handeln

- Welche Rolle spielen Rituale und performative Akte im Rahmen der Kultursonntage?
- Kann man sagen, dass sich die Künstler in ihrem Habitus ähneln bzw. gibt es vergleichbare Haltungen, Verhaltensweisen, äußere Merkmale unter den Künstlern?
- Zitat Spickernagel<sup>1079</sup> → Anschlussfrage: Was ist wohl mit eigener Bildsprache gemeint? Um welche ästhetischen Codes geht es hier?

#### Reflexion: Selbstverständnis des Worpsweder Kreises

- Wie verstand sich der Worpsweder Kreis wohl selbst? Wie kann man diese Künstlergruppe innerhalb parallel existierender Gemeinschaften der Jahrhundertwende positionieren?
- Gab es Kontakte bzw. Vernetzungen zu/mit anderen Künstlergruppen?
- Hatte der Worpsweder Kreis auch moderne- bzw. zivilisationskritische Bestrebungen?

---

<sup>1077</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.

<sup>1078</sup> „Ich habe großes Vertrauen zu dieser Landschaft und will gerne von ihr Weg und Wahl empfangen für viele Tage. Hier kann ich wieder mitgehen, werden, ein sich Verwandelnder sein.“ In: RTF, S. 240 f.

<sup>1079</sup> „Die Imagination einer teils im fremden, teils im eigenen Boden verwurzelten Doppelexistenz einte die Künstlerinnen und Künstler zur Gruppe und bot die Gewähr, sich in Abgrenzung gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer künstlerischen Konvention 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 – und verbindliche ästhetische Codes zu sichern war.“ In: Spickernagel (1997), S. 27.

## 7.2. Transkriptionen der Interviews

### 7.2.1. Interview mit Berit Müller am 10. Januar 2011 in Worpswede

Teil I:

I: Erzählen Sie doch einmal, was Ihnen spontan zu diesem Bild (Heinrich Vogeler: *Sommerabend auf dem Barkenhoff*, 1905) einfällt!

IP: Naja, spontan kann ich bei diesem Bild schon nicht mehr sein, dazu hab ich das eigentlich schon zu oft gesehen. (4 sek.) Also, es ist für mich eher ein Abschluss einer Zeit, ein Endpunkt, das ist ja 1905 gemalt und ich finde es immer etwas steif. Ich finde die Atmosphäre auf dem Bild, – ja, etwas steif. So von der Komposition her ist das ja alles wunderschön: die Blumen und Rosen und so weiter. Aber so stell ich mir das Leben auf dem Barkenhoff eigentlich nicht vor.

I: Achja...

IP: Nein. Also, es wirkt sehr arrangiert auf mich. Ich denke, das war in Wirklichkeit sehr viel lockerer, sehr viel freier – zumindest in dieser Zeit, an die wir ja eigentlich immer denken: Die Zeit um 1900 oder vor 1900. Das sehe ich so als die goldene Zeit von Worpswede und ich stell mir vor, die waren alle ganz jung und die waren alle noch sozusagen gar nicht etabliert.

I: - im Werden.

IP: Ja, ich stell mir das – sagen wir mal – sehr fröhlich, sehr frei, sehr humorvoll aber auch sehr tief-, also geistig anspruchsvoll vor. Also so, wie so eine ideale Gemeinschaft, wie ich das ideal finde: Mit allen Aspekten, also sowohl den künstlerisch-geistigen, aber auch menschlich-erotisch war da eine ganze Menge los. Die haben sich ja auch tage- und nächtelang miteinander befasst, sind spazieren gegangen und haben die Natur genossen und ich glaube, das war eine ganz intensive, schöne Begegnung. Wobei man da ja eigentlich immer an diese Gruppe denkt, die so um Heinrich Vogeler herum war. Es gab dann ja auch noch die anderen Künstler und Künstlerfamilien, von denen man nicht so viel hört, zumindest, dass sie auch an diesen speziellen Treffen oder Wanderungen und was sie alle da miteinander veranstaltet haben, teilgenommen haben.

I: Von welchen [Künstlerfamilien sprechen Sie da?]

IP: [Also, Hans am Ende, Familie Overbeck, Mackensen, Krummacher. Die waren dabei, die konnten auch sicherlich immer gerne teilnehmen, wenn sie dazu Lust hatten, aber dieses freie, spontane Sich-Besuchen, Sich-Treffen, Miteinander-Sprechen und Austauschen, da weiß ich eigentlich mehr von Paula, von Rilke, von Clara Westhoff, von Vogeler, usw. Modersohns.

- I: Ja, damit sprechen Sie aber auch schon an, dass dieser besondere Kreis im Vordergrund stand bzw. dass über den noch mehr zu erzählen ist.
- IP: Ja. Es liegt sicherlich auch mit an Rilke und an seiner Monographie. Und dass die alle eben so viel Tagebuch geschrieben haben. Dann liegt es auch noch daran, dass zum Beispiel Overbecks ja schon sehr früh aus Worpswede weggezogen sind. Die haben auch viel geschrieben, viele Briefe geschrieben. Da kann man sicherlich auch sehr viel Worpsweder Atmosphäre rauslesen und wie die sich miteinander fühlten und so... Der Hans am Ende ist auch früh gestorben (2 sek.) Ich weiß es nicht, also (3 sek.), bestimmt liegt es auch daran, dass darüber so viel dokumentiert ist, dass wir heute darüber viel wissen und das Gefühl haben, das war so irgendwie der Kern.
- I: Jetzt haben Sie eben gesagt: „Wenn ich mir das Bild so anschau, dann sieht das ziemlich steif aus.“ -
- IP: - ja, arrangiert.
- I: Was glauben Sie: Wie stellen Sie sich denn so ein typisches, sonntägliches Treffen auf dem Barkenhoff vor?
- IP: Naja – (2 sek.), weiß ich nicht... Ich würd erstmal sagen: die Pforte muss auf sein, der Hund muss da nicht liegen. Martha wandert...die gucken sich an, sie sprechen miteinander. Nun gut, sie hören jetzt Musik...aber – man trinkt vielleicht irgendwas, (lacht) ich kann mir vorstellen: ein Glas Saft.
- I: Ja? Saft? Keinen Wein?
- IP: Ja, glaub ich gar nicht soviel...
- I: Nein? Warum?
- IP: Also... (3 sek.), das passt für mich nicht. Also, abends natürlich, ne? Bei den abendlichen Treffen, da gab es auch Wein natürlich, aber so nachmittags – für mich ist das hier ein Nachmittag – glaube ich, haben die keinen Wein getrunken (lacht).
- I: Und man kann in dem Bild sehen – da ist rechts eine Gruppe von Musikern, die auch Vogeler und seine Brüder darstellt. Können Sie sich vorstellen, dass die Musik eine besondere Bedeutung hatte? (2 sek.) Oder hätte man auch darauf verzichten können auf solchen Treffen?
- IP: Also, die Musik hatte eine Bedeutung, aber die wurde nicht von Vogeler und seinen Brüdern produziert, sondern von Musikern, also von hochkarätigen Pianisten, von ausgebildeten Sängerinnen, die wurde nicht selbst gemacht, soviel ich weiß. Wenn ein Musiker da war auf dem Barkenhoff, dann spielte der eben auch, nicht? So wie Rilke eben auch las,

wenn er wieder etwas Neues hatte, was er vortragen wollte. Vogeler konnte überhaupt nicht Geige spielen oder Bratsche oder so.

I: (lacht) Also, ich hab gelesen, dass er an dieser Stelle dargestellt ist, aber welche Bedeutung könnte es denn vielleicht haben? Er ist eigentlich kein Musiker, aber er stellt sich und seine Brüder dar als Musiker –

IP: Ja, das ist ne gute Frage...

I: Ja, vielleicht gehört das auch mit zu dieser Selbststilisierung?

IP: Hm... (2 sek.), ich habe keine Ahnung. Ich bin da auch ratlos, warum er das so gemacht hat, was er damit sagen möchte.

I: (2 sek.) Jetzt haben wir davon gesprochen, Rilke hat seine Texte vorgetragen, es wird Hausmusik gemacht, die Schwester von Paula hat gesungen, beispielsweise. Kunst wurde gezeigt und diskutiert...

IP: Ja, man ging vor allen Dingen zu Kunstausstellungen. Ob sie nun Bilder im Barkenhoff sich gezeigt haben, weiß ich nicht, aber man guckte sich Ausstellungen an, ja.

I: Und diese prinzipielle Offenheit für die anderen Künste – könnte das auch vielleicht eine Bedeutung haben, oder wichtig sein für die Ausrichtung des Kreises? Dass er interdisziplinär Offenheit zeigt?

IP: Ich halte das eigentlich für normal, dass sich Künstler für andere Künstler interessieren, dass sie sich nicht nur für sich und ihre eigenen Sachen interessieren, sondern auch für das, was in der Welt passiert an Kunst, für Avantgarde, für Ideen, für Literatur – (3 sek.) fand ich eigentlich immer selbstverständlich, also für einen gebildeten Menschen, was ja diese Künstler waren. Und die waren einfach – die diskutierten einfach furchtbar gern...über alles Mögliche und wollten den Dingen auf den Grund gehen und wenn da geistreiche Leute dazukamen, wie zum Beispiel Rilke oder Carl Hauptmann oder so, das war für die...Anregung, nicht? Also dann wurde es eben noch spannender, weil dann noch mehr eingebracht wurde. Und die lasen ja auch furchtbar viel und haben miteinander das Gelesene besprochen. Sie schrieben viel, sie dachten viel nach, also, sie waren permanent am Denken, kann man sagen.

I: Wie würden Sie denn dann das Verbindende zwischen den einzelnen Künstlern bzw. das Verbindende in diesem Kreis kennzeichnen? (2 sek.) Ist das Kultur? Ist das Kunst? Im allgemeinen Sinne, Kunst im spezifischen?

IP: (3 sek.) Ich würde das eher „Geist“ nennen, das Geistige. Jeder machte ja sein Ding, man hat sich ja auch total in Ruhe gelassen, aber geistig war man sehr miteinander beschäftigt, also im Sinne von Lebensphilosophie, Ansichten über die Kunst und überhaupt, über Re-

ligion, über Philosophie. Die waren ja auch alle nicht im strengen Sinne religiös. Selbst Vogeler, der viele Bilder, also eine Serie gemacht hat zu biblischen Themen, war nicht in strengem Sinne religiös. Die haben das eigentlich transponiert, sie haben das aus dem Rahmen des Kirchlichen rausgelöst und das universeller irgendwie gesehen. (3 sek.) So würd ich das sagen...also, das Geistige.

I: Ich finde, das ist ganz schön zusammengefasst: der Geist.

IP: Ja, ein schönes Beispiel ist auch die Beziehung zwischen Paula Modersohn-Becker und Vogeler: Also, künstlerisch fand Paula Vogeler unmöglich, ne? Aber sie mochte ihn als Menschen und sie hat sich mit ihm sehr gerne auch intensiv unterhalten. Was er dachte, was ihn bewegte, das war für sie interessant. Seine Kunst hat sie wohl auch ganz richtig eingeschätzt, dass sie nicht sehr modern war, dass Vogeler immer eine Tendenz hatte, so konservativ zu sein, in seinem künstlerisch-malerischen Ausdruck.

I: Er hat ja ihr Werk auch erst nach ihrem Tod gesehen, soweit ich weiß. Das wäre ja auch ein Beispiel dafür, ne?

IP: Man weiß noch nicht: Hat er sich dafür interessiert oder hat sie es auch ein bisschen verborgen...Mir scheint auch manchmal, sie hat es auch ein bisschen verborgen, was ich auch verstehen kann, weil sie ja etwas entwickelte.

I: Sie hat sich selbst ja auch immer als „Werdende“ bezeichnet und auch Rilke bezeichnet die Künstler in seiner Monographie als „Werdende“. Eben aus dem Grunde, dass sie nicht kritisiert werden, dass sie noch im Werden sind und sich weiterentwickeln.

IP: Ja, ich sehe darin auch wirklich den Aspekt der Toleranz, dass man sagt, jeder entwickelt sich und keiner ist hier fertig oder so. Sie haben sich schon kritisch geäußert übereinander, über ihre Arbeit. Aber irgendwie fällt mir ein, dass sie, glaub ich, ausdrücklich *nicht* über ihre Malerei gesprochen haben. Ist das in irgendeinem Tagebuch oder so, steht das da?

I: Dass Künstler untereinander über ihre Arbeiten gesprochen haben?

IP: Über Malerei ausdrücklich *nicht* gesprochen haben. Also, sich darüber nicht so gern ausgetauscht haben. Das haben sie sozusagen nicht berührt, das Thema, sondern...

I: Ja, das findet man eigentlich nicht...

IP: Darüber sprechen sie eigentlich am allerwenigsten.

I: Oder man ist so intim... wie zum Beispiel [Otto und Paula =

IP: [Ja, genau.

I: = dass das wirklich dann wirklich [auch in Tagebüchern auftaucht =

IP: [Ja, hmm...

I: = etwa Otto Modersohn, der in sein Tagebuch schreibt, wie sie genau malt, er beschreibt ihre Technik und was genau er daran gut findet. Aber das wird dann auch wieder auf so eine abstrakte Ebene gehoben, dass der Geist, dass die Idee dann eher im Vordergrund steht. Das ist letzten Endes immer das, was die Künstler dann verbindet, worüber sie sich austauschen können, was vielleicht dann auch über die Fachgrenzen hinweg Bestand hat.

IP: Ja. Also, sie lassen sich in Ruhe, was das Persönliche angeht, also was die persönliche Arbeit angeht, sie funken sich da nicht irgendwie rein.

I: Ja, genau.

IP: Lassen sich aber anregen!

I: Unbedingt. Ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Aspekt. Dass sie sich gegenseitig inspirieren und anregen können. Auch Rilke, der in sein Tagebuch schreibt: „Wie viel lerne ich von dem Schauen der beiden Mädchen.“

IP: Ja, genau.

I: Aber auch das ist wieder sehr abstrakt.

IP: Hmm...

I: Das ist vielleicht eine Technik, aber wie soll man diese Technik genau beschreiben?

IP: Ja, das ist schwierig. (2 sek.) Aber sie haben sich irgendwie gefunden. Es ist so ein glücklicher Zufall, dass sie sich so gefunden haben, auf so einer Ebene, einer Welle, so einer gemeinsamen Wellenlänge offensichtlich.

Teil II:

I: Was ich eben sehr interessant fand: Ihr distanzierter Blick auf dieses Bild und ihre Aussage: „Also, der Zaun gehört auf und der Hund, der gehört da weg!“ (lacht)

IP: (lacht) Hmm....

I: Irgendwie ist ein abgegrenzter Raum dargestellt. Würden Sie sagen, dass das symbolisch zu verstehen ist?

IP: Sicherlich. Also, ich beschäftige mich wenig mit Bildinterpretation. Ich bin da immer sehr unsicher und weiß nicht-, aber es gibt viele Leute, die auch sagen, mit dem Hund, dass der da so quer davor liegt und Martha, die so traurig in die Weite schaut... Es wird viel reininterpretiert (2 sek.). Das ist mir irgendwie fern, ich gehe mit Bildern so nicht um, das finde ich uninteressant, das ist jetzt aber meine ganz private Meinung (lacht). Aber es gibt Leute, die finden das gerade spannend und können das auch, da kommen manchmal ganz verrückte Sachen bei raus, auf die ich nie kommen würde. (2 sek.) Aber ich sehe das jetzt rein-, wie fühle ich mich hier mit diesem Bild und wenn Sie sagen: „Wie stellen Sie sich



das denn *anders* vor als hier auf diesem Bild?“, dann würde ich sagen: ein bisschen offener, dass man rein und raus kann, dass man hin und her kann, dass vielleicht die Tür auch nicht zu ist, dass man rein geht und sich was holt. Also, das ist mir alles hier ein bisschen zu steif.

I: Ja, gut. Das kann man auch gut nachvollziehen. Könnte es denn sein, dass der dargestellte abgeschlossene Raum auch für die Abgeschlossenheit des Kreises steht, nach außen hin? (3 sek.) Also, das könnte man ja auf verschiedenen Ebenen betrachten: Einerseits diese Abgeschlossenheit im Teufelsmoor, aber auch die von der künstlerischen Gesellschaft oder von der Gesellschaft im Allgemeinen?

IP: ( 2 sek.) Also, ich denke mal, wenn man sagt, ein Bild ist immer auch das Abbild eines inneren Bildes des Künstlers, – wie bei Träumen, bei denen man ja auch sagt, jedes Element des Traumes ist man selbst – dann würde ich sagen, es beschreibt eigentlich einen Zustand von Heinrich Vogeler selbst, wie er sich fühlt. Und ich denke, man darf das nicht verwechseln. Die Menschen, die darauf abgebildet sind waren da ja nicht! Das ist ja alles ausgedacht, es ist ja ein Bild, das er sich ausgedacht hat. Er hat die alle einzeln porträtiert, aber das ist eine völlig konstruierte Geschichte.

I: - und zudem eine Retrospektive, ne?

IP: Ja.

I: Sie haben ja gesagt, es wurde 1905 gemalt. Da gab es diesen Kreis in dem Sinne ja überhaupt nicht mehr, oder?

IP: Nein. Gut, den gab es noch, irgendwo waren die alle noch vorhanden. Es wird auch immer bemerkt, dass hier neben Clara Westhoff eben Rilke *nicht* sitzt. Da wird auch immer drauf hingewiesen. Und dass sie besonders ernst guckt,... [damit =

I: [Ja gut, das sind dann wirklich Details.]

IP: = beschäftigen sich alle Leute, die hierher kommen. Alle gucken, warum sind sie so traurig und was bedeutet das alles?

I: Was mich besonders interessiert hat, ist die dargestellte Abgeschlossenheit des Bildes.

IP: Aha.

I: Hat das eine Bedeutung? Irgendwie glaube ich, dass es tatsächlich eine Verbindung dorthin gibt, dass der Kreis auch abgeschlossen war. Man findet Tagebucheintragen oder Briefwechsel, die thematisieren, dass zum Beispiel Mackensen einen Nachmittag da war aber man irgendwie versuchen wollte, dass der Kreis geschlossen bleibt. Man wollte also irgendwie doch unter sich bleiben. Man hat zwar dann einige Vertreter des kulturellen Le-

bens um 1900 aufgenommen bzw. hat sie willkommen geheißen an einigen Sonntagen, aber der Kreis an sich war gerne unter sich. Und ich habe da ein kleines Zitat aus den *Erinnerungen* Vogelers über Paula Becker (→ Zitat Vogeler). Interessant fand ich den Satz: „Sie war doch ganz abhängig, wie wir selber ja auch, von unserer bürgerlichen Erziehung.“ Was verstehen Sie unter bürgerlicher Erziehung oder wissen Sie, was er vielleicht ausdrücken wollte mit diesem Satz?

IP: Naja, der Text ist ja in Moskau entstanden, Vogeler hat ja in Moskau versucht, kunstgeschichtliche Arbeiten zu schreiben. Und seine, sagen wir mal, Erkenntnis oder Überzeugung zu dieser Zeit war eben – und das war das Revolutionäre an ihm –, dass er gesagt hat: Das Proletariat hat Geist und das Proletariat hat auch Kreativität, bloß, es hat nicht die Möglichkeiten dazu. So kann man das in Kurzform sagen. Das war sein künstlerisches Anliegen in der Zeit. Er erinnert sich eben daran, dass er früher selber so nicht gedacht hat oder dass ihm das gar nicht in den Sinn kam. Das war damals überhaupt nicht das Thema um 1900 (3 sek.). Ja, was heißt bürgerliche Bildung?

I: Bürgerliche Erziehung, Sozialisation.

IP: Damit ist ein gewisses Selbstbewusstsein verbunden, damit ist eine Ausrichtung verbunden, dass man sich selbst als Person wichtig nimmt, dass man sich bildet, dass man sich interessiert für höhere geistige Aspekte, dass man eine Verantwortung für sich hat, also für sich in dem Sinne, dass man sich in der Klasse bewegt, dass man nicht abstürzt, dass man nicht untergeht. Also eben der Unterschied zu der Bohème, die sagt: „Ich lebe ganz, wie es mir gefällt und mir ist es egal, ob ich jetzt noch bürgerlich anerkannt bin oder nicht.“

I: Aber irgendwie schien es doch wichtig zu sein, dieses Bürgerliche [in den Vordergrund zu=

IP: [Ja! (betont)]

I: = stellen.

IP: Ich mein, so freizügig und freidenkerisch Paula war, aber sie war sich immer ihres bürgerlichen Status bewusst. Streng genommen war sie ja auch gar nicht bürgerlich, sondern sie war ja schon auch beinahe in Adelskreisen.

I: Durch die Familie der Mutter, ne?

IP: Ja. Auch der Vater, das war früher eine Familie *von* Becker. Da gab es einen Bruder von-, der dunkle Punkt in der Familie (lacht), kennen Sie die Geschichte?

I: Ja, ich denke schon. Gibt es denn irgendwelche Rituale, Anschauungen, an denen man das festmachen könnte, dass diese bürgerliche Herkunft die Künstler sehr geprägt und ihr Leben auf eine besondere Weise bestimmt hat?

IP: (hustet)

I: Rituale, Verhaltensweisen oder Weltanschauungen? Sie haben eben ja schon ein bisschen [darauf angespielt...

IP: [Also, ich denke mal-, ein Unterschied, den Paula auch beschreibt, zu Mackensen zum Beispiel ist, dass Mackensen aus einer kleinbürgerlichen Familie kommt. (2 sek.) Das macht eine gewisse Fremdheit aus, damit schafft er den Zutritt nicht zu dieser Welt. Ich glaube, dass es auch ein Grund ist für dieses „Unter uns“ – was heißt das eigentlich: Unter uns? Irgendwie hat das was mit dem Niveau zu tun.

I: Vielleicht auch damit, dass alle Künstler eine ähnliche Erziehung genossen haben? Mit ähnlichen Werten: Bildung ist sehr wichtig, eine musische Ausrichtung?

IP: Ja... (2 sek.) Ich mein, Vogeler war auch eigentlich nicht ein unbedingter Bildungsbürger, obwohl seine Mutter sehr schöngeistig war; ich denke, da kann man sagen, das ist so seine Quelle für diese geistige Seite.

I: Der Vater war Kaufmann, oder?

IP: Ja, ich würd sagen Unternehmer. Weil, wenn man sagt „Kaufmann“, dann denkt man immer so an „Bremer Kaufmann“ und das sind auch so ganz alte, tradierte Formen und das war bei Vogelers nicht so. Vogelers Vater war ein Jungunternehmer. Aber sie hatten ein sehr kulturelles Haus, also besonders Musik spielte eine große Rolle im Haus, Konzertbesuche, Theaterbesuche (2 sek.) – und auch eine ziemliche hohe Ästhetik. Ich glaube, die Mutter von Vogeler hat ein Auge, einen Sinn dafür.

I: Ja... Glauben Sie, dass die Gruppe sich selbst als eine Art elitäre Vereinigung wahrgenommen hat? Oder hat man sich vielleicht nicht so viele Gedanken darum gemacht, war alles eine Selbstverständlichkeit?

IP: Ich glaube, dass das eine elitäre Gruppe war. Inwieweit sie sich darüber bewusst waren, weiß ich nicht. Aber ich denke, wenn sie ein klein wenig darüber nachgedacht [haben, =

I: [Sie waren ja durchaus reflektiert]

IP: [= müssten sie es eigentlich auch gemerkt haben. Und wenn sie so etwas sagen, wie „unter uns“, dann meinen sie eben auch „unter uns, die wir uns auf diesem Niveau miteinander befassen.“ Und da kann eben nicht jeder mit und das ist eben auch ein bisschen die Schwierigkeit von Martha gewesen. Martha war ja ein Kind aus Worpsswede, von großartiger Bildung nicht die Spur. Ihre Bildung war eben die, dass sie mit den Künstlern, mit Heinrich Vogeler-, das war ihre Bildungsinstitution, sag ich immer. Sie war begabt, sie war intelligent, sie hatte das Potenzial, aber sie hatte nicht den Hintergrund und das ist total wichtig.

I: Und interessant ist ja auch, dass Vogeler Martha vor der Hochzeit noch nach Dresden geschickt hat, damit sie Sprachen und Kunsthandwerk lernt. Sie wurde ja doch irgendwie vorbereitet auf dieses Leben innerhalb-

IP: Ja, (betont) also, da versuchen wir eigentlich immer deutlich zu machen, dass es auch sehr stark ihr eigener Wunsch war. Sie ist nicht direkt von ihm geschickt worden, das hat Rilke mal so geschrieben und das ist sozusagen der Standardsatz: „Und er schickte sie nach Dresden.“ Und das ist vielleicht so eine von den Sachen, die sie jetzt durch uns vielleicht erfahren. -

I: Ja, mir ist da das Wort „Domestizierungsprozess“ bekannt. [Und das ist natürlich der konträre Begriff-

IP: [Ja, das ist hässlich.] (lacht)

I: Ja, das ist ganz hässlich. Wenn man feststellt, dass es nicht der Fall war...

IP: Nein nein. Martha war sehr bildungshungrig und hatte natürlich hier in Worpsswede keine Chance. Sie konnte nicht die höhere Schule besuchen, hatte auch keinen Hauslehrer, der ihr zuhause Französisch beibrachte. Ihre Mutter war arm, sie hatte viele Geschwister und ihre ganze Intelligenz suchte sich halt auch irgendwo Ziele. Und da denke ich, dass die Begegnung mit Vogeler für sie auch aus dem Grund so interessant war, weil er ihr eine Welt eröffnete, nicht? Dazu gehörte eben auch diese Möglichkeit nach Dresden zu gehen. Die Frau Chrambach, die Helene Chrambach, hatte Vogeler ja angeboten, „wenn Sie mal einen lieben Menschen, ein Mädchen“, – ich weiß nicht, wie sie es genannt hat „mal zu uns schicken möchten für eine Zeit, dann gerne, wir haben immer ein offenes Haus für sie.“ Das hat er ihr erzählt, dass sie, wenn sie möchte, dahingehen kann. Und da hat sie sich dann auch irgendwann entschieden, als das hier in Worpsswede so schrecklich war. Ich kann's mir immer nicht so genau vorstellen, aber es muss furchtbar viel Gerede im Dorf gegeben haben um diese Beziehung. Und Martha steckte ja nun in diesem Dorf drin, die kriegte ja nun alles, was diese Kleingeister hier im Ort von sich gaben, hautnah mit.

I: - und ab.

IP: - und ab, ja. Und musste da irgendwie auch eine Haltung zu entwickeln und Vogeler hat es ihr auch nicht leicht gemacht, er war permanent auf Reisen. Sie musste mit dieser Sache auch ziemlich alleine fertig werden. Und dann hat sie eben gesagt: „So, jetzt gehe ich.“ Und sie ist übrigens auch mal eine Zeit lang allein in Berlin gewesen. Sie hat schon mal einen Absprung versucht, aber in Berlin war es eben nicht schön, da war sie alleine, konnte nicht so recht was machen und dann gings eben nach Dresden. Und das war die Möglichkeit, genau was Sie auch sagten, das Leben einer höheren Tochter so ein klein biss-

chen nachzuvollziehen. Also, dass sie diese ganzen ( 1 sek.) Rituale, die Umgangsformen und auch was man eben so macht in einer höheren Gesellschaft, lernt, dass man ins Konzert geht, dass man Französisch lernt, dass man Klavierspielen lernt, dass man schön korrespondiert, dass man sich unterhält usw. Und das war sehr wichtig für sie, um dann auch später als Frau von Heinrich Vogeler entsprechend so ein Haus führen zu können. Sie war sozusagen nach zwei Seiten aktiv: Einerseits war sie die Dame des Hauses und andererseits hatte sie auch ein sehr enges und freundschaftliches Verhältnis zu ihrer Köchin. Die war eigentlich auch eher so eine Art Freundin, die ihr half, das Haus zu führen, ihre Haus- helferin. Sie steckte da also so dazwischen. Das war bestimmt auch nicht leicht.

I: Nicht einfach, nein. Und es wird auch sicherlich genügend Gründe gegeben haben, die sie dazu bewogen haben, den Barkenhoff zu verlassen.

IP: Ja. Also, es gibt auch Äußerungen von ihr, dass sie eben traurig war oder – eifersüchtig ist vielleicht nicht das richtige Wort –, dass Heinrich Vogeler sich mit ihr nicht so unterhielt, wie er es zum Beispiel mit Clara Westhoff oder Paula Becker tat. Das hätte sie so gern gehabt, aber das hat er nicht gemacht. Er hat sie als Gesprächspartnerin nicht wirklich ernst genommen anscheinend. Also, wenn ich mich da hineinversetze, das hätte ich ihm sehr, sehr bitter und übel genommen.

I: Ja, es scheint mir oft so, – wenn man die Bilder dieser Zeit betrachtet und das, was man darüber gelesen hat – dass er sich vielleicht auch so eine Art Traumbild von ihr geschaffen hat, dass er versucht hat, sie zu einem Menschen zu machen, der sie vielleicht nicht war, der sie nicht sein wollte. Ist das falsch, so zu denken?

IP: Ich denke, dass man die Martha auf dem Bild nicht mit der wirklichen Martha verwechseln darf. Er hat einige sehr tolle Porträts von ihr gemacht, die richtig gut sind, wo sie auch selbst als Person-

I: - als Mensch.

IP: - erkennbar ist. Ich meine, er konnte da unterscheiden. Natürlich hat er sie in seiner Malerei idealisiert oder hat sie in den vielen kleinen Figuren in seinen Illustrationen, wo sie als Prinzessin und so weiter auftauchte, idealisiert. Aber das finde ich irgendwie als Künstler normal, also er transformiert sie sozusagen in der Malerei zu etwas, was sie nicht ist und das ist ihm auch klar, glaube ich.

I: Gut, also, er konnte Kunst und Leben in dieser Sache trennen.

IP: Das glaube ich bestimmt. Aber trotzdem kann es sein, dass er bestimmte Aspekte von ihr einfach nicht gesehen oder nicht erkannt hat oder darauf auch nicht reagieren konnte. Einfach so, als Mensch und Mann...dass er da einfach ein bisschen blind war. Aber das gibt's

in allen Beziehungen (3 sek.) und ich stelle mir immer vor: Diese Beziehung zu Heinrich Vogeler muss für Martha sehr enttäuschend gewesen sein. Ob sie ihn nun geliebt hat? Also ich glaube, sie hat ihn ziemlich geliebt, so als junge Frau...Aber sie ist dann eben enttäuscht worden. Vor der Hochzeit wusste sie ja nicht: Was erwartet sie da? Sie haben ja vor der Hochzeit keine sexuelle Beziehung gehabt, nicht? Also war das alles noch Erwartung bei Martha und ich glaube, das war da nicht so, wie sie es sich vorgestellt hat. Da musste sie unheimlich viel alleine sein und warten und – ja, funktionieren irgendwie als Frau, als Hausherrin, als Mutter und und und...

I: Sie hatte ja viele Aufgaben, die sie bewältigen musste.

IP: Ja, voll ausgefüllt, natürlich. Aber dieser eine Aspekt, mit dieser Liebe – ich glaube da ist sie enttäuscht gewesen. Weil auch diese neue Liebesbeziehung, die sie dann 1910 anfing, eine sehr leidenschaftliche war. Das heißt, sie hat ihre ganze Leidenschaftlichkeit bei Vogeler nicht ausleben können. Ja...kann man doch verstehen irgendwie...Und er hat es auch verstanden, also er hat sie deswegen nicht kritisiert oder so. Er hat darunter gelitten, er hat da sehr drunter gelitten, aber er hat sie nicht verurteilt.

I: Hat er nicht?

IP: Nein, hat er nicht. Weil, es war ihm irgendwo auch klar, glaube ich.

Teil III:

I: Ja, bleiben wir noch ein bisschen bei Vogeler. Jetzt haben wir ganz viel über das Bürgerliche des Kreises gesprochen: Hausmusik, Rückzug ins eigene Idyll, bürgerliche Kultivierung des Privaten – in dem Zusammenhang wird deutlich, dass hier eine Hinwendung zum Biedermeierlichen vorliegt. Dazu habe ich ein Zitat aus dem Nachwort von Bernd Stenzig zu Rilkes Studie „Heinrich Vogeler“ (→ Zitat Stenzig) Können Sie nachvollziehen, was Stenzig damit ausdrücken wollte?

IP: (nickt) Hmm, ja, auf jeden Fall. Also, allein wie er den Barkenhoff gestaltet hat, nicht? Das ist ja schon ein ganz eindeutiges Zitat, also er hat auch in seinem Mobiliar viel biedermeierliches Zitat. Er hat auch originale Biedermeiermöbel im Haus gehabt. Und das Biedermeier ist ja auch, wie man vielleicht ja auch zurzeit wieder entdeckt, keine uninteressante Zeit gewesen. Auch dem Jugendstil sehr verwandt, also im Streben nach Einfachheit. Viele vergessen ja, dass der Jugendstil eigentlich ein Streben nach Einfachheit war. Heute denkt man: „Hach, die vielen schönen Schnörkel!“ (lacht) Das ist nichts im Vergleich zu dem, wogegen der Jugendstil sich eigentlich wandte zur damaligen Zeit: gegen

diesen wilhelminischen Protz, den man da so produzierte. Ja (2 sek.), das lag ihm wohl, also, es gefiel ihm und ich finde das richtig, wie Stenzig das schildert.

I: Dann hat schreibt Stenzig, Vogeler habe zu suggerieren versucht, er habe mit der ganzen aufgeregten Zeit nichts zu schaffen.

IP: Ja.

I: Wie ist das denn gemeint? (3 sek.) Die ganze aufgeregte Zeit?

IP: Naja, ich meine, es waren die ersten Jahre des deutschen Reichs, also die Zeit der Industrialisierung. Alle Welt versuchte wild, Geld zu verdienen. Und Fabrikwesen, Eisenbahn – also, das stelle ich mir schon ziemlich aufregend vor. (2 sek.), Das Entstehen des Industrieproletariats war sicherlich auch keine angenehme Erscheinung und macht einem ja auch ein bisschen Probleme, wenn man ein sensibler Mensch ist. Ich glaube schon, dass es so bisschen eine Demonstration war, also: „Diese Welt gefällt mir nicht so gut, ich mache mir eine schönere.“

I: Genau, das ist ja das, was Stenzig auch geschrieben hat. Er redet von einer „zweiten Wirklichkeit“, die er der ersten allgemeinen entgegensetzt.

IP: Und Worpsswede hilft dazu natürlich, weil: Diese Insel ist ja schon so ein kleines bisschen entrückt. Dann auf dieser Insel sich noch mal so eine kleine Insel zu bauen, ein kleines Refugium-

I: Eine „Insel der Schönheit“ – was stellt man sich darunter vor? Wie fühlt man sich in so einer „Insel der Schönheit“?

IP: (2 sek.) Für mich ist das ein positiver Begriff. Ich kann mir auch vorstellen, dass Leute sagen: „Um Himmels Willen – bloß nicht! Ich möchte auf keinen Fall auf einer ‚Insel der Schönheit‘ leben (lacht)! Aber Schönheit verstehe ich als einen geistigen Begriff, also nicht äußerlich, sondern Schönheit im Sinne von Richtigkeit oder –

I: Harmonie?

IP: Ja, im Sinne von dem, wie es sein sollte, also im Sinne von ideal. Dass man sich ideale Bedingungen versucht zu schaffen, Lebensbedingungen, in denen man nicht von Scheußlichkeiten im geistigen Sinne gestört wird. Natürlich ist man auch unfähig, diese Scheußlichkeiten, diese geistigen Scheußlichkeiten, die sich dort in der Zeit entwickeln und auch heutzutage – man kann einfach nicht anders, als sich in die Privatheit zurückzuziehen. Wenn man hinausgeht, um dagegen zu kämpfen, dann kommt man natürlich mittenrein, nicht? Das wäre die Alternative. Insofern schafft man sich einen Space, indem man die Dinge so lässt, wie man sie gern hat.

- I: Ein anderes Zitat besagt, dass er stets darum bemüht war, seine „Lebensidee“ zu realisieren. Sie haben ja ganz am Anfang schon von Vogelers Ideen gesprochen. Würden Sie rückblickend sagen, dass diese Lebensidee aufgegangen ist, dass sie erfolgreich war?
- IP: Nein (betont). Also das würde ich nicht sagen, beziehungsweise nicht permanent. Zu Zeiten ja, also für Momente, für eine gewisse Zeit.
- I: In welchen Momenten war sie erfolgreich?
- IP: Ich empfinde sie am erfolgreichsten in der Zeit bevor er geheiratet hat. Das ist für mich einfach nach wie vor der Höhepunkt der ganzen Worpssweder Geschichte. Mit dem Heiraten, auch der anderen Paare, kommt so eine Art-, ja, es ist irgendwie zu Ende. Was ich so als Glanzzeit empfinde und wo alle wirklich geistig rege, offen in einer Richtung waren. Ich glaube, da war das ziemlich nahe an der Realität. Aber (3 sek.) nein, ich finde, dass er seine Lebensidee immer verfolgt hat, aber er ist nicht in den Genuss der Realisierung gekommen. Das muss ich wirklich so sagen. Auch mit seiner Kommune; es war ihm nicht vergönnt, dass es wirklich klappte. Und dann auch in Russland, wie der Sozialismus und Kommunismus sich da entwickelte, das war ganz bestimmt nicht so, wie er sich das gewünscht hat. Also er hat es nicht, nein, ich glaube nicht.
- I: Um noch mal auf das Biedermeierliche zurückzukommen: Können Sie sich vorstellen oder können Sie sich erklären, warum gerade dieser Rückbezug auf den Biedermeier stattfindet? Hat das auch einen ideellen Wert oder ist das rein künstlerisch motiviert? Wie erklären Sie sich das?
- IP: Also, ich denke, es hat ganz viel mit der Romantik, also mit dieser deutschen Romantik zu tun, mit dem Lebensstil der deutschen Romantik, der er ja sehr verbunden war, also auch mit der Literatur dieser Zeit. Es ist ja die Zeit der Neuromantik, insofern denke ich, dass es so stilistisch passte. (3 sek.) Ich meine, Bremen war ja auch recht altväterlich, wobei das nicht unbedingt für ihn Vorbild sein musste. Wenn ich so darüber nachdenke, es ist so eine Zeit, die vergangen war, die vor der Zeit dieses 1871 lag, sozusagen, da war auch noch alles offen.
- I: Das war ja dann Anfang des 19. Jahrhunderts.
- IP: Genau, und da war auch noch alles offen. Es gab die deutsche Kultur, aber es gab noch nicht das Deutsche Reich. Er hat das mehr so als kulturelle Heimat gesehen, vielleicht. Weniger eine staatsbürgerliche Beziehung dazu, sondern eher als kulturelles Heimatland.
- I: Ja, aber interessant finde ich auch die Parallelen zwischen diesen beiden Zeiten. Zwischen 1900 und Anfang des 19. Jahrhunderts, als die Welt irgendwie im Aufbruch war. Vielleicht ist dann – gerade, wenn die Welt im Aufbruch ist und viele Änderungen verspricht –



vielleicht ist dann gerade der Rückzug aufs Bodenständige, aufs Private eine unmittelbare Reaktion?

IP: Ja, das könnte sein. Die Parallele, die ich sehe, ist, dass die deutsche Frühromantik in gewisser Weise eine Reaktion auf die Rationalität war, die auch durch die französische Revolution befördert wurde. Man kann an dieser Stelle gut die Reaktion verstehen, mehr ins Mystische auszuweichen.

I: Die Natur spielt ja auch in der Romantik eine ganz wichtige Rolle.

IP: Eben, genau, die Natur. In gewisser Weise auch religiöse Aspekte, also das Geistige, die andere Welt. Dass das genau da auch noch mal wieder passte, also es ist wie so eine Welle, nicht?

I: Ja, das stimmt. Ja, von der Seite habe ich das bislang auch noch nicht betrachtet.

IP: Ja, also, es ist eine ähnliche Situation.

I: Eine ähnliche Ausgangslage, nicht?

IP: Ja. Und natürlich dann aber eine Stufe weiter.

I: Mit der Erfahrung der Vorfahren, mit dem, was kulturell passiert ist, oder wie verstehen Sie das?

IP: Ja, ich denke sogar, ich würde es mal so ausdrücken: Es ist eigentlich noch dramatischer. Wenn man so zurückguckt, hatte man um 1800 noch so ein bisschen die gute alte Zeit, da war das ja noch harmlos im Vergleich. Und zu Vogelers Zeiten war das schon eine Nummer größer, eine Nummer dramatischer. Also die Diskrepanz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit, würde ich sagen, war zu der Zeit noch viel größer. (4 sek.) Und heute – gut, jetzt haben wir die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert...

I: Vielleicht gibt es ja auch da Parallelen?

(Teil IV wurde aus zeitlichen Gründen ausgelassen.)

Reflexion:

I: Ja, dann kommen wir jetzt auch schon zur Abschlussfrage. Es ist eine kleine Reflexion, die recht offen gehalten ist. Sie können also gerne das sagen, was *Sie* für wichtig empfinden. Wie würden Sie den Stellenwert Worpstedes im Leben Heinrich Vogelers kennzeichnen oder beschreiben?

IP: (3 sek.) Naja, der ist zentral, weil Worpsted für ihn eben diese „Insel“ war, die er dann aber auch verlassen hat. Also es ist für ihn wie eine Station, aber eine wichtige Station (3 sek.), ein bisschen wie Jugendzeit, Werdegang

I: Glauben Sie, dass Worpswede ihn in einer gewissen Weise geprägt hat für sein späteres Leben?

IP: (3 sek.) Das finde ich schwer, da jetzt so schnell drauf zu antworten.

I: Ja, das ist auch eine schwere Frage.

IP: Also spontan kam mir in den Sinn, mehr so bonmotartig: Nein, umgekehrt: Er hat *Worpswede* geprägt. Aber natürlich hat er in Worpswede auch Dinge empfangen, die für ihn wichtig waren, aber die hätte er auch woanders empfangen können. Ich glaube nicht, dass Worpswede so eine Wirkung auf ihn hatte, dass *Worpswede* ihn als *Ort* sozusagen geprägt hat, das glaube ich nicht.

I: Ich meinte jetzt nicht unbedingt Worpswede als Ort, sondern die Erfahrung, die er in Worpswede gemacht hat, sein Leben auf dem Barkenhoff, dann den Verkehr mit den Künstlern...

IP: Ok, da sehe ich ihn mehr als *Aktiven*, also darum immer der spontane Gedanke: Er hat *Worpswede* geprägt.

I: Er hat beeinflusst.

IP: *Er* hat ja diese Dinge gestaltet und insofern denke ich, er ist eher der *Aktive* gewesen.

I: Was ich ja auch bezeichnend finde – ich glaube, das ist auch den „Erinnerungen“ Vogelers entnommen – dass er bei diesen kulturellen Festen der Initiator war, aber als es dann soweit war, hat er sich gerne irgendwo auf den Berg verzogen, vielleicht war es ihm dann alles zuviel. Vielleicht ist das auch so ein Beispiel dafür, dass er eher *geprägt* hat als sich *beeinflussen* zu lassen, dass er viel eingeleitet hat, viel gestaltet hat – er war ja der große Gestalter –

IP: - ja, aber sich dann nicht so hineingeben konnte, selbst. Ja, das habe ich auch oft überlegt, warum er das so gemacht und so gelebt hat.

I: Wobei verschiedene Schilderungen ja schon zeigen, dass er ein geselliger Mensch war, sonst hätte man ja nicht diese ganzen – er hatte ja so viele Beziehungen zu unterschiedlichen Künstlern, auch europäischen Künstlern – die kann man ja nicht haben, wenn man ein eigenbrötlerisches Dasein fristet. Das funktioniert ja nicht. Trotzdem kann er dann an solchen Momenten nicht richtig teilhaben.

IP: Jaja, so eine Schüchternheit fast oder so eine [innere Hürde. Ja, das habe ich auch noch =

I: [- eine gewisse Befangenheit?]

IP: = nicht so wirklich verstanden, aber das hat er so geschrieben, ja.

I: Gut, dann danke ich Ihnen herzlich für Ihre hilfreichen Informationen und Schilderungen.

## 7.2.2. Interview mit Daniela Platz am 10. Januar 2011 in Worpswede

Teil I:

I: Erzählen Sie doch einmal, was Ihnen spontan einfällt, wenn Sie dieses Bild betrachten!

IP: Der „Sommerabend“ von Heinrich Vogeler ist ein Bild, an dem er sehr lange gearbeitet hat, muss man wissen. Also er hat es eigentlich begonnen 1901 und abgeschlossen 1905 und innerhalb dieser Zeit hat die Situation, die er im Kopf hatte, sich leider auch sehr verändert. Es gibt Hinweise, dass er immer wieder auch gekämpft hat mit diesem Bild, das zu Ende zu führen. Das Zentrum ist Martha Vogeler, das ist sie gewesen, so lange sie es zugelassen hat, also bis wirklich 1920 war sie das Zentrum seines Lebens; aber in dieser Zeit ab 1905 vermutlich auch schon mit einer gewissen Distanz. Sie steht ja hinter einem Pförtchen, vom Hund bewacht. Also schon auch eine sehr selbstständige Frau, die vieles in seinem Leben organisiert hat. Das beschreibt er selber in seinen „Erinnerungen“, da kann man sich auch – wo er das mit fast 70 rückblickend immer noch über diese Frau sagt, die *ihn* ja verlassen hat – ein bisschen darauf verlassen, dass das auch so ist. Drumherum gruppiert er seine Freunde aus der ersten Zeit, wobei augenfällig ist, dass Rainer Maria Rilke *nicht* mehr auftaucht, obwohl er auch 1905 immer noch Kontakt nach Worpswede hatte. Er ist ja *immer noch* verheiratet mit Clara Rilke-Westhoff, sie haben zusammen das Kind, das allerdings eben bei den Eltern Clara Rilke-Westhoffs aufwächst und das aber regelmäßig besucht wird. Es taucht auch immer wieder in seinen Briefwechseln auf, dass er dann mal wieder in Bremen war und manchmal aber eben auch, wie schrecklich das für ihn ist. Und wenn er dann nach Worpswede kam, wie er auch reflektiert über das Familienleben Heinrich Vogelers zum Beispiel, das er für *sich* so in dieser Form vollkommen ablehnt. Wobei Heinrich Vogeler wirklich ein vollkommen anderer Mensch war als Rilke. Die treffen sich in einem kleinen Augenblick ihres Lebens, wo sie beide sehr poetisch veranlagt sind. Heinrich Vogeler ist aber ein *absoluter* Familienmensch, der Kinder geliebt hat, auch wenn sie natürlich, wenn er kreativ sein wollte, sich auch still verhalten mussten. Das kennt man aus jeder Familie, denk ich mal, wenn jemand zuhause arbeitet. Aber er hat trotzdem Kinder geliebt und die Kinder haben auch, also jedenfalls meine Großmutter (Mascha), im Nachhinein diese Zeit immer noch als unheimlich positiv erlebt mit ihm. Und auch andere Menschen, die ihn als Kind im Barkenhoff während der Kommunezeit erlebt haben, fanden ihn immer extrem sympathisch. Vogeler hat also dieses Familienleben wirklich auch gerne gelebt und er hat *um* diese Martha, um die Kinder herum eine „Insel“ geschaffen, die für ihn zwar einerseits erstmal eine Gestaltungswelt war – das ist mein Feld, auf dem kann ich etwas bewirken – aber die er auch – das wird jedenfalls in ei-

ner nachträglichen Reflexion auch deutlich – als *vorbildhaft* sieht für andere. Also die sollte ein Beispiel geben, wie es denn in der restlichen Welt auch sein könnte. Rilke beschreibt 1903 – da gibt es so einen Brief an Lou Andreas-Salomé, glaube ich – dass er gerade bei Vogelers war und jetzt erwartet die Martha aber ihr Kind und je nach dem, wie schnell das kommt, müsste er dann wieder zurück nach Bremen, was ihm auch nicht so gefiel. Aber dieses ganze Haus, das also ununterbrochen-, es beschäftigen sich alle nur mit Kinderkriegen und dass alles funktioniert und ach! Und das ganze Thema! Das war ihm eigentlich ganz schrecklich. Das wäre Heinrich Vogeler gar nicht aufgefallen, gut, war ja auch sein Kind, was Martha erwartete. Aber das ist eben diese Barkenhoff-Situation. Es tauchen auch als weitere Künstler, klar, die Paula Modersohn-Becker auf, Otto Modersohn, Clara Westhoff, Heinrich Vogeler am Rande der ganzen Situation. Da hat er immer wieder auch festgestellt, dass er zwar gerne die Freunde bei sich hatte, dass er aber manchmal auch nur hineingeguckt hat und hat mal geschaut, ob die Stimmung ihm passt oder nicht und hat sich dann auch durchaus wieder ferngehalten. Eigentlich war Martha Vogeler diejenige, die später, so ab 1905 vielleicht, die *Gestaltung* dieser Abende übernimmt, sich *eigene* Leute einlädt. Das sind manchmal dann eben auch nicht nur Künstler, das sind dann auch Leute aus dem Dorf oder aus der Stadt, je nach dem, wie die Bekannten dann so sind, wie sinnvoll sie das auch fand. Ich kann mir vorstellen, dass sie auch schon einmal Kunstsammler eingeladen hat oder so. Diese *reinen Sonntagabende*, wie sie auch bei Rilke beschrieben wurden, sind ein Phänomen, das eigentlich 1901 ausläuft, weil sich dann alle in ihre Familien hinein orientieren, was ja dann auch zu diesem Eifersuchtsdrama zwischen Paula Modersohn-Becker und Clara Westhoff führt. Aber für gute Freundinnen ist das vorprogrammiert, dass das dazu kommen muss irgendwie.

I: - dass diese Veränderung plötzlich vorliegt im Wesen.

IP: Genau, dass der andere das auch als dramatisch empfindet, diese Veränderung. Ich würde jetzt Rilke nicht unterstellen, dass er Clara Rilke-Westhoff verboten hat, mit Paula Kontakt zu haben.

I: Können Sie sich vorstellen, warum Rilke fehlt auf diesem Bild? (2 sek.) Wenn man es als Retrospektive betrachtet?

IP: Es gibt keinen Hinweis Heinrich Vogelers darauf, *warum* er fehlt. Das wäre eine persönliche, rein emotionale Sichtweise sozusagen, dass er diese Distanz, die Rilke zu Worpsswede inzwischen aufgebaut hatte, auch wirklich empfindet und er sagt: „Er gehört auch wirklich nicht mehr dazu. Er kommt mal als Gast, so wie andere als Gast kommen.“ Und vielleicht

auch – er hat das nie geäußert – aber vielleicht findet er das Verhalten Rilkes zu Clara Rilke-Westhoff und dem Kind auch schwierig, könnte ich mir vorstellen.

I: Wäre zu vermuten, ja. Glauben Sie denn, dass dieses Bild beispielhaft ist für die sonntäglichen Treffen oder wie würden Sie diese Stimmung beschreiben?

IP: Die Stimmung ist ja sehr verhalten, manche beschreiben das als isoliert sogar. Ich würde es erstmal als ein In-sich-Horchen oder auch Nach-der-Musik-Horchen bezeichnen. Wie will man das darstellen? Wenn man da jetzt so ein Folkloreding fiedelt, dann könnte es auch sein, dass alle die Arme hochreißen und miteinander tanzen oder so. Das ist *gar nicht* der Charakter des Worpsweder Kreises gewesen. Martha Vogeler hat Tonbänder besprochen mit ihren Lebenserinnerungen – und ich habe ein paar Abschriften übrigens auch mitgebracht hier – und da gibt es eben so ein paar Bonmots, unter anderem auch über die Sonntagabende, wo sie sagt: „Das war ein *ernsthafter* Kreis, sie haben *nie* Konversation gemacht, also, im Sinne von Smalltalk.“ Es gab wohl bestimmte Regeln, wenn man am Tisch saß, welche Themen auf *keinen* Fall angesprochen werden, also keine politischen und keine Themen, wo die Emotionen hochgehen und solche Geschichten. Sie sagt: „Es ging immer um etwas.“

I: Es ging immer um etwas, ja. Also, es ist immer irgendein Thema im Raum.

IP: Ja genau, richtig. Und diese Ernsthaftigkeit – da weiß ich natürlich jetzt nicht: Ist das vielleicht ein Bild, das sich in ihr manifestiert hat? Das könnte auch sein, dass sie das selber so verinnerlicht hat, diese Darstellung dieser Zeit, sodass sie das dann auch so beschreibt. Rilke beschreibt ja, dass man auch mal den Weinkeller gefunden hat und auch mal eine lustige Gesellschaft zustande gebracht hat-

I: - was er eher kritisiert hat.

IP: Was er auch kritisiert, weil diese Innigkeit dann verloren geht. Aber Paula Becker hat *sehr* gerne getanzt und auch Martha und Heinrich haben *sehr* gerne getanzt. Also, wenn da Schützenfest war, dann ist man dahin und hat mit den Bauersfrauen getanzt.

I: (lacht)

IP: Ich bin auch mal einem Sohn einer Worpsweder Frau begegnet, der sagte: Meine Mutter erzählt heute noch davon, dass sie mit dem Künstler Heinrich Vogeler auf dem Schützenfest getanzt hat.

I: (lacht)

IP: Da sieht man natürlich auch diese Distanz, die diese Urbevölkerung zu den Künstlern hatte. Also, die waren schon da, die versuchten auch, sich so weit als möglich zu integrieren, also nicht so unangenehm aufzufallen, aber sie waren natürlich etwas Besonderes. Und

von daher war das für diese Frau auch etwas ganz Besonderes, mit Vogeler getanzt zu haben.

I: Ja, unbedingt. Was wissen Sie denn über diese Kultursonntage? Jetzt haben Sie eben schon etwas angedeutet, also: Es ging immer um irgendetwas, es war eine ernste Runde. Wie stellen Sie sich die Treffen vor? Sind die nach einem bestimmten Schema verfahren, dass es bestimmte Rituale gab oder ein Programm, dem man nachgegangen ist oder kann man sich das improvisiert vorstellen?

IP: (2 sek.) Also, der Termin schien wohl fest zu sein: sonntags bei Vogelers, donnerstags bei Modersohn im Atelier. Overbeck ist ja dann irgendwann weggezogen, da ist man vorher auch gelegentlich hingegangen. Aber bei Overbeck wäre es gut, die Familie selbst einmal direkt zu befragen. Es war dann schon so, dass man sich zum Beispiel auch gezielt die Mutter von Paula Becker eingeladen hat, weil die so schön Klavier spielen konnte oder die Schwester, die eben eine sehr schöne Gesangsstimme hatte und auf die Art und Weise schon Höhepunkte für den Abend vorprogrammiert waren. Wenn Rilke da war, dann hat der sich sicherlich für diesen Sonntag vorab schon etwas überlegt, was er vielleicht lesen konnte. Er hat ja nicht nur *eigene* Sachen, sondern auch andere Literatur gelesen. Es war nicht unbedingt so wie in Bremen, da gab es so einen Zirkel, die sich – das wird in einem Buch „Die Wolke“ beschrieben – die haben sich dann richtig den Hugo von Hofmannsthal eingeladen und dann so richtig Programm gemacht. Also das haben die hier sowohl in der Form und auch abends nicht.

I: Es war etwas privater.

IP: Es war viel privater. Jeder hat wirklich, wenn er irgendetwas Gutes gelesen hat, dieses beigesteuert. Man hat *allerdings* auch schon mal Kostümfeste gemacht. Es gab bei Vogelers eine große Kiste mit allen möglichen Dingen. Es gab wohl mal ein Fest, an das sich irgendjemand erinnert hatte und sagte, Heinrich Vogeler wäre ständig den ganzen Abend ständig mit neuen Kostümen gekommen und hätte da den Kaspar gemacht, also da hat er dann schon auch mitgefeiert. Es gab richtig kleine Theateraufführungen, wo jeder in verteilten Rollen gespielt hat, auch dann die Kinder mitgespielt haben.

I: Also, sie haben nicht nur zugeguckt, sie haben dann selbst auch Theater gespielt?

IP: Nein, es wurden dann biedermeierliche, lebende Bilder im etwas weiteren theatralischen Sinne durchgeführt. Es gibt selbstgemachte Tanzvorführungen, also da kommt jetzt dieser moderne Tanz schon rein. Heinrich Vogeler hatte Isadora Duncan in München kennengelernt und die wurde auch von Alfred Walter Heymel, der ja eigentlich ein Bremer war, nach Bremen eingeladen und diese Tanzvorführung hat man sich dann auch angeguckt. Da

gibt es irgendwo auch eine tolle Beschreibung. Heinrich und Martha Vogeler hatten schon insgeheim beschlossen, dass sie ihre Kinder auch auf die Tanzschule schicken. Nur dadurch, dass sie zu klein waren, ist ihnen das erspart geblieben und weil sie ihre Kinder nicht vom Herzen reißen konnten. Aber trotzdem hatte das dann immerhin zur Folge, dass man im Barkenhoffgarten so Schleiertänze aufgeführt hat. Und da gibt es auch Fotos, wo zum Beispiel die Maria Rohne, die spätere, zweite Frau von Carl Hauptmann – die hatte er nämlich in Worpsswede kennengelernt – und da hat es eben dann schon so Schleiertänze gegeben. Also so mit Stoffbahnen behängt, haben sie dann so wedelige Bewegungen im Garten gemacht und da waren ja dann auch die Kinder wieder integriert, die haben das also mitgemacht. Es gab eine Gymnastiklehrerin, eine Frau Mensendieck, die hat so eine Reformgymnastik entwickelt-

I: Kam die aus Hellerau? Jaques-Dalcroze?

IP: Woher diese Frau stammte, weiß ich nicht. Aber diese Gymnastik – das war also wirklich dieses: „In einem gesunden Körper ist ein gesunder Geist“. Das hat man dann natürlich auch nackig im Garten gemacht, was hier auf dem Dorf nicht ganz so gut ankam. Aber so etwas wurde dann eben im besten Falle nackt gemacht, um dann gleichzeitig auch die Sonne an den Körper zu lassen, was ja dann auch wieder super gesund war. Diese Gymnastik soll Heinrich angeblich auch in Russland noch bis zum Lebensende gemacht haben. Also jedenfalls Jan Vogeler bestätigte, dass Heinrich Vogeler noch Gymnastik gemacht hat.

I: Wir haben jetzt auch besprochen, dass die Musik eine wichtige Rolle spielte an diesen Treffen. Kann man der Musik eine besondere Rolle zuweisen *innerhalb* dieser Treffen, dieser Kulturtage?

IP: Da bin ich überfordert mit der Frage, muss ich sagen. Es gibt eben nur aus diesen Rilke-Tagebüchern irgendwelche Hinweise darauf, was für Musik das war.

I: - was gespielt wurde, ja. Hauptsächlich Lieder, die gesungen wurden?

IP: Ja, richtig.

I: Oder kleine kammermusikalische Stücke.

IP: Wie modern das dann auch war, das kann ich alles nicht beurteilen, das muss ich echt sagen. (3 sek.) Die Highlights waren dann die Besuche von diesem Egon Petri, einem Busoni-Schüler. Ich habe jetzt gerade zum Beispiel im Internet recherchiert, dass Heinrich Vogeler auch in brieflichem Kontakt mit Busoni war. Die mussten sich in irgendeiner Form gekannt haben und da gibt es in (überlegt), in irgendeinem Musikarchiv, irgendeiner Zentraldatenbank, gibt es mindestens 3 oder 4 Briefe, die Voegler in großen Abständen an

Busoni geschickt hat. (2 sek.) Es gibt diesen Grünberg, den Vogeler auch porträtiert hat. Es kann auch sein, dass solche Leute natürlich auch mal irgendwelche zeitgenössische Musik gespielt haben, [aber die-

I: [Das wäre interessant zu wissen. Aber die Quellenlage ist schlecht, oder?]

IP: Sehr schlecht. Egon Petri kann man ja heutzutage noch live hören über *youtube*. Das ist Wahnsinn, wenn ich mir überlege, dass Martha Vogeler den in Dresden kennengelernt hat. Martha Vogeler hat auch Briefe aus Dresden an Vogeler geschickt und da erwähnt sie ihre Abende mit Egon Petri, wie sie von dem Musikhören gelernt hat eigentlich. Sie hat auch ein bisschen selber Klavierunterricht ja gehabt und von ihm dann manchmal die Musikstücke vorgespielt gekriegt bekommen. Dann sind sie zum Konzert gegangen, haben sich dann alle einen Pianisten angehört und sind nach der Hälfte des Konzertes dann empört wieder hinaus, weil der Vortrag so schlecht war, dass sie das dann lieber selber zuhause gemacht haben.

I: Ja, das spricht ja auch für sich. Das heißt ja, dass man sich so intensiv damit beschäftigt hat, dass man das auch schätzen kann, nicht?

IP: (nickt) Hmm. Also für Martha Vogeler war das natürlich ein großer Sprung, weil sie ja hier wirklich aus dörflichen Verhältnissen kam und in der Hinsicht überhaupt keine Bildung hatte. Das war dann übrigens auch die Schwierigkeit innerhalb dieses *Kreises* hier, sie hatte auch eine Sonderrolle, dadurch dass sie auch vom Bildungsstand her und auch vom gesellschaftlichen Stand aus einer ganz anderen Ecke kommt.

I: Würden Sie das als das Verbindende des Kreises beschreiben, dieses Aus-einer-Elite-Kommen oder Auf-gleichem-Niveau-Sein, oder wie würden Sie das beschreiben, was man als das *Verbindende* des Kreises beschreiben könnte.

IP: - gegenüber der Umwelt sozusagen, das Abgrenzende.

I: -ja, genau, das Selbstverständnis, das, was sie ausmacht, sie eint.

IP: Naja, das, was sie eint, ist ihr künstlerisches Schaffen, also die Art, an die Wirklichkeit heranzugehen, wahrzunehmen und dann auch Kunst daraus zu machen. Das ist der Kitt gewesen, der sie zusammengehalten hat. Die Frage: Wie kommt man dazu, Kunst zu machen und wie wird man die Kunst auch wieder los? Sie haben ja dann auch mal zwischenzeitlich eine Vereinigung gegründet, die nur reine Vermarktungszwecke hatte und die dann ja auch auseinander fiel, weil nicht alle Künstler, die am Anfang nach Worpswede kamen, auch wirklich miteinander befreundet waren. Da gab es ja sehr mentale und gesellschaftliche Unterschiede, auch *politische* Unterschiede. Und dadurch zerfiel die Worpsweder Künstlergruppe dann eben auch.



I: Wenn man jetzt diese Zeit um 1900 betrachtet und den Kreis, der nicht nur aus Malern, aus Künstlern besteht, sondern auch aus Schriftstellern, Dichtern, es kommen Musiker hinzu – er ist also schon interdisziplinär ausgerichtet. Könnte trotzdem irgendeine Verbindung zwischen allen bestanden haben, über die Grenzen der einzelnen Künste hinweg?

IP: Also, im Jugendstil hat es das ja sowieso gegeben.

I: Im Gesamtkunstwerk?

IP: Das ist dieses Gesamtkunstwerk, dass man wirklich erstmal eine Grundidee hat, Leben gestalten zu wollen und dieses Leben zu gestalten. Das wird eben in jedem Objekt des täglichen Lebens fortgesetzt. Das beginnt ja eigentlich schon mit William Morris eine ganze Zeit vorher, den Vogeler ja auch persönlich kannte, den er studiert hat. Er hat sich damit beschäftigt und das ein Stück weit auch auf sein eigenes Werk übertragen.

I: Auf sein eigenes Werk und sein eigenes Leben, ja.

IP: Ja, wobei der Morris ja schon auch einen ganz deutlichen gesellschafts-, industriekritischen Standpunkt hat: *Die Kunde von Nirgendwo*, dieses Buch, in dem er schreibt, es gibt eine Revolution, aber in der Revolution wird sämtliche Industriekultur zerstört und geht wieder zurück ins Mittelalter, zur Handwerkskunst. Ganz so hätte es Vogeler *garantiert* nicht gesehen, er fand schon, dass man die technischen Möglichkeiten soweit nutzen sollte.

Teil II:

I: Wenn man das Bild jetzt nochmal betrachtet, fällt auf, dass die Personen – Sie haben es ja eben auch schon gesagt – in einem *abgegrenzten* Raum zu sehen sind: Man sieht diesen Gartenzaun, da ist der Hund, der noch davorliegt. Würden Sie sagen, dass das symbolisch zu verstehen ist (2 sek.), wenn man das auf den Kreis überträgt? Eine gewisse Abgeschlossenheit vielleicht?

IP: Das muss man, denke ich, schon so sehen. Doch. Vielleicht aber auch so, dass er seinen Barkenhoff selber wie einen *Hort* gesehen hat, in dem sie auch aufgehoben sind. Es gab ja nicht so viele Plätze, wo die sich regelmäßig getroffen haben. Das war schon auch *sein* Haus, das diesen Platz bieten konnte, also, gegen die Außenwelt sozusagen.

I: Also einerseits der Hort als Abgeschlossenheit von Dorf, vom restlichen Dorf, dann kann man vielleicht auch sehen, dass Worpswede an sich schon ziemlich abgeschieden im Teufelsmoor liegt.

IP: Hmm.

I: Wäre vielleicht auch eine Möglichkeit. Und dann habe ich ein Zitat gefunden, aus Vogelers „Erinnerungen“, das noch einen anderen Aspekt anspricht. Hier spricht er über Paula Modersohn-Becker und eigentlich auch über die anderen Künstler: (→ Zitat Vogeler). Ja, was meint er wohl mit „bürgerlicher Erziehung“? Vogeler schreibt ja den Satz: „So war sie doch ganz abhängig, wie wir selber ja auch, von unserer bürgerlichen Erziehung.“ –

IP: Also, er schreibt das ja aus der Sicht eines *Sozialisten*, der versucht, eine nachträgliche Rechtfertigung seines Lebensweges zu beschreiben. Für den ist eben die bürgerliche Gesellschaft eine, die nur funktioniert, indem man die Gesellschaft unterteilt in Abhängige und Führende. Dieses Bildungsbürgertum, auch Großbürgertum, dem er selber entsprang als Kaufmannssohn, die lebten natürlich davon, dass andere für sie gearbeitet haben. Überhaupt diese ganze Generation – Heinrich Vogelers Jahrgang, das war schon der Jahrgang, der das Kapital der Eltern eigentlich nur noch ausgegeben hat. Die haben nicht mehr dafür schuftet müssen wie ihre Eltern und Großeltern, da war einfach das Geld schon vorhanden. Man begann sich – also, das haben gerade die Eltern, die Mutter von Paula Modersohn-Becker sehr stark initiiert – überhaupt erst Kultur ins Leben einzubringen, sich wirklich um Kultur zu kümmern, sich mit Künstlern zu beschäftigen, sich Musiker einzukaufen sozusagen. Als die Beckers aus Dresden kamen, da kamen sie in die kulturelle Provinz Bremen, muss man mal dazu sagen; die haben das auch als Gefälle empfunden. Aber es ist eben eine aus dem Volk eine gewachsene Schicht, die sich da aufgebaut hat, die eben *nicht adelig* sind und von daher für *mich* irgendwie sympathischer ist. Aber aus der Sicht des Kommunisten sind eben die Bürgerlichen genau die, die verhindern, dass sich eine Gesellschaft radikal noch mal ändert, weil sie *mit* den Adelligen inzwischen versuchen, diese Konstruktion zu erhalten.

I: Nun steht ja dieses Bürgerliche auch für bestimmte Werte, für bestimmte Weltanschauungen...

IP: Ja. Wobei eben im Biedermeierbürgertum eine relativ starke neue Kraft ist, die eben *gar nicht* so konservativ ist.

I: Können Sie das noch ein bisschen näher erläutern?

IP: Zum Beispiel die Lesestunden, die sich die Bürger einrichten, um eben unabhängig zu sein von der Kirche, wo natürlich die Literatur gebunkert wird, oder bei den Adelligen. Das war wirklich *fürs Volk*, so verstehen die das eigentlich. Wobei das Volk eben *nur* das ist, was das Bürgertum ist und wahrscheinlich nicht die da ganz unten. Aber solche Sachen einzurichten. Oder diese Kulturkreise im weitesten Sinne, dass man sich wirklich die Kultur nach Hause holt. Das empfinde ich schon als eine eher *positive* gesellschaftliche Bewe-

gung, wo man jetzt nicht sagen müsste: „Wie schrecklich, dass ich aus so einer Gesellschaftsschicht komme!“ Vogeler hat eben nur gemerkt, dass mit seinen Leuten, die er aus seiner eigenen bürgerlichen Welt kennt, diese Revolution überhaupt nicht zu machen war.

I: Bezogen auf die Personen des Kreises, die ja eigentlich alle dieser bürgerlichen Herkunft entstammen: Gibt es da Rituale, Verhaltensweisen oder Weltanschauungen, mit denen sie ihre bürgerliche Herkunft offenlegen? Fällt Ihnen da vielleicht [was ein?

IP: [Alles. Wenn es nur die Kleidung ist. Gut, Heinrich Vogeler, wenn der mal in den Garten ging, hat der auch Holzschuhe angehabt und eine ganz einfache Arbeitshose oder so, aber oben hat er dann trotzdem vielleicht ein schickes Hemd angehabt. Wenn Paula Becker hier durchs Dorf gegangen ist im weißen Gewand, dann hat garantiert jede Bäuerin den Kopf geschüttelt und sich Gedanken gemacht, wie man dieses weiße Kleid wieder sauber kriegt.

I: (lacht)

IP: Von Martha Vogeler, die ja hier aus dem Dorf kam, gibt es ein Bild, „Martha von Hem-barg“, da trägt sie so ein ganz einfaches Leinengewand. Da kann man sehen, so etwas würden junge Mädchen hier auf dem Dorf tragen normalerweise. Sie hat sich dann relativ viel interessiert für die Mode im Bürgertum. Es gab immer Modezeitungen im Barken-hoff, so englische waren das dann.

I: Englische Modezeitschriften.

IP: Ja, Modezeitschriften, nach denen man sich orientierte. Und man sieht ja dann auch in den späteren Gemälden, dass sie immer irgendwelche prachtvollen Kleider trägt. Das ist schon eindeutig großbürgerlich gedacht, sich wirklich schön zu kleiden und nicht nur zweckmä-ßig.

I: Also, Anmut ist doch dann in dem Zusammenhang ein Wort, das es gut kennzeichnet.

IP: Ja, wobei... Dadurch, dass Martha Vogeler eben nicht diese *klassische* bürgerliche Erzie-hung hatte, nimmt sie sich natürlich ganz andere Freiheiten raus. Ich denke, auf dem Dorf gibt es zwar Konventionen; hier ist man auch nicht händchenhaltend rumgelaufen, wenn man nicht verheiratet war. Aber grad auch was Nackigkeit angeht – jedes Kind hier ist nackt in die Hamme gesprungen, ist so groß geworden – das ist irgendwie normal. Das hätte man im Großbürgertum nie gemacht, da musste man immer schön züchtig bekleidet sein.

I: Ja. Sie sprechen jetzt auf das Äußerliche an, was natürlich betont wurde. Gibt es auch Umgangsformen oder vielleicht sogar wirklich Rituale, die eingehalten wurden, bei den Treffen oder unter den Künstlern?

IP: Naja, einmal, dass man sich siezte, [finde ich schon extrem, -

I: [Ja, das sehe ich auch so.]

IP: Ja, sehr extrem. Da fällt einem doch spontan etwas zu ein... (3 sek.)

I: Ja, es ist eigentlich auch schon viel gesagt worden. Also, es ist ja auch alleine die Tatsache, dass bestimmte kulturelle Ereignisse stattfanden, die geplant wurden: „Heute ist Hausmusik, wir treffen uns im Barkenhoff.“ Also dieser feste Ort, ein festes Thema. Wir müssen gleich in jedem Fall noch über die Erinnerungen Martha Vogelers sprechen, das scheint mir doch sehr interessant zu sein in diesem Zusammenhang.

IP: Man hat ja auch zum Beispiel, wenn man sich *außerhalb* dieses Kreises befand, eine Reise gemacht hat, hat man Briefe geschrieben an seine Freunde und diese Briefe wurden dann auch während der Zusammenkünfte vorgelesen. Das ist ja auch etwas sehr Bürgerliches, glaube ich, dass man überhaupt diese Art von Briefkultur gepflegt hat. Man war sich schon im Klaren, wenn man so einen Brief schreibt, dass es dann ein Stück weit Literatur ist, die auch vorgelesen wird.“

I: Und in dieser Form schreibt man dann auch diese Briefe.

IP: Ja, ich denke schon. Und deswegen gibt es auch einen Brief Paula Modersohn-Beckers, in dem sie aus Paris schreibt: „Bitte diesen Brief jetzt *nicht* vorlesen!“ Das ist so ein Hinweis darauf, dass die normalerweise eben gelesen wurden.

I: Genau, richtig. Würden Sie denn sagen, dass die Gruppe sich selbst als *elitäre* Vereinigung wahrnimmt? Als eine exklusive Gemeinschaft?

IP: Also auf alle Fälle als Wahlverwandtschaft.

I: Die „Familie“.

IP: Die „Familie“, wie Paula Modersohn-Becker das nennt. Ganz bestimmt, ja. Exklusiv auch, in Hinsicht darauf, dass zum Beispiel, wenn mal Fritz Mackensen vorbeikam, man das als störend empfand.

I: Aus welchem Grund wohl?

IP: Der war insgesamt irgendwie grobschlächtiger. Also, er war ein guter Kunstlehrer, er verstand schon auch was von Kunstgeschichte und vom Handwerk der Kunst, aber er war nicht so ein Feingeist. Er hat auch geschrieben, aber das sind auch eher so heimatkundliche Texte, würde ich sagen. Das ist keine große Literatur in dem Sinne.

I: Also würden Sie sagen, dass es schon ein bestimmter Geist, ein bestimmtes Niveau ist, was diesen Kreis ausmacht? Ist es ein Kreis von Schöngeistern, [die ganz sensibel darauf=

IP: [Ja, auf alle Fälle.]

I: = reagieren, wenn irgendein Faktor diese Gemeinschaft stört? Könnte man das so sagen?

IP: Das kann man einzelnen Äußerungen so entnehmen, sagen wir es mal so. Je nach dem, wer dann gerade da ist und wie Kreis das empfindet.

I: Natürlich war auch viel Besuch von außerhalb da, also, die Künstlerelite Deutschlands und Europas war zu Gast. Aber ich könnte mir vorstellen, dass *auch die* mit Bedacht ausgewählt wurden, zumal Heinrich Vogeler ja die meisten Kontakte hatte oder wie ist es zustande gekommen, dass diese Künstler nach Worpswede kamen?

IP: Ich denke, dass schon auch Carl Hauptmann da viele Kontakte geknüpft hat, er hat ja auch in sehr vielen Literaturkreisen verkehrt, er ist viel in Berlin gewesen. Ich denke, dadurch sind schon einige Kontakte entstanden. Heinrich Vogeler ist natürlich selbst auch unterwegs gewesen und hat auch – wie man ja auch bei Rilke sieht – gerne Einladungen ausgesprochen. Das sind so die Hauptimpulse, würde ich sagen.

Teil III:

I: Ja, jetzt haben wir über das Bürgerliche gesprochen, über Hausmusik, Rückzug ins eigene Idyll, bürgerliche Kultivierung des Privaten. Irgendwie wird deutlich, dass sich der Kreis zum Biedermeierlichen hinwendet. Ich habe ein Zitat von Bernd Stenzig zu Rilkes Studie „Heinrich Vogeler“ (Zitat Bernd Stenzig) Können Sie nachvollziehen, was Stenzig mit dieser Schilderung aussagen möchte?

IP: Ja, aber ob er da mit der ganzen aufgeregten Zeit drumherum wirklich nichts zu schaffen haben *wollte*, möchte ich ein bisschen bezweifeln, ehrlich gesagt. Also auch diese biedermeierliche Kleidung zum Beispiel. Wenn man jetzt einen Weg sucht, wie man sich tatsächlich abhebt von dem Rest, optisch, dann ist das relativ einfach, dass man irgendwie in die letzte oder vorletzte Generation zurückgeht und diese Kleidung benutzt. So machen es selbst die Jugendlichen heutzutage, dass sie Opas Jackett oder Opas Arbeitshemd anziehen und sich dadurch abheben von dem Rest.

I: Können Sie sich vorstellen, warum sich Vogeler von dem Rest abheben wollte? (2 sek.) Es muss ja auch bestimmte Motive dafür gegeben haben oder war das nur Teil einer großen Idee?

IP: Ich denke, als Künstler ist das so ein Schlingelweg. Wenn man wirklich Künstler ist, dann erlebt man schon in sehr jungen Jahren, dass man *sowieso* anders ist als die anderen. Und dieses Anderssein, das will man teilweise verbergen und teilweise will man es auch wieder nach außen darstellen. Das geht immer so hin und her. Je selbstbewusster man damit umgeht, dass man anders ist, desto selbstbewusster zeigt man das auch nach außen, indem man von Anfang an sagt: „Ich bin eben Künstler, das siehst du mir schon an.“ Also, ich

würde aber jetzt nicht so weit gehen, dass Vogeler quasi so ein Bild inszeniert, das mit ihm gar nichts mehr zu tun hat. Es gibt ja auch Leute, die wie in so eine Theaterfigur hineinschlüpfen, soweit würde ich eigentlich nicht gehen.

I: Also scheint es Teil seiner Persönlichkeit zu sein.

IP: Ja, schon. Es ist eben natürlich auch ein Kleiderstil, der in die Zeit passt, auf die er sich ja bezieht, also mit seinem Biedermeierhaus und mit den moralischen Sätzen, die das Biedermeier eben bietet: dass man mit der Ehrlichkeit ans Leben geht. Biedermeier liegt ja zeitlich auch vor diesem Historismus, in dem er groß geworden ist und wo alles nur um Schein und Sein geht. Je besser man irgendetwas verbirgt, desto besser. Statt einen normal glatten Tisch zu haben, hat man einen Teppich obendrauf gelegt und all solche Geschichten mit Bömmelchen und dies und das.

I: Und Holz so angestrichen, dass es aussieht wie ein anderes Holz.

IP: Ja, genau. Alles tierisch üppig irgendwie. Der Biedermeier war eben eine sehr reduzierte, ehrliche Form, wo es dann auch Materialtreue gab. Das hatte natürlich auch politische Gründe. Dass man zum Beispiel auf Hölzer europäischer oder sogar deutsche Hölzer zurückgriff, weil eben der Handelsverkehr eine Handelssperre errichtet hat, dass man nicht mehr ausländische Hölzer einführen konnte und damit eben natürlich auch keine hochwertigen Hölzer mehr verarbeiten konnte. Dann hat man das einfach umgedreht und gesagt: „Wunderbar. Wir *wollen* ja auch gar nicht. Wir wollen unser *eigenes* Holz verarbeiten und das ist doch auch viel schöner, wenn wir Birke nehmen und Buche.“

I: Also erklären Sie sich den Bezug aufs Biedermeierliche auch dadurch?

IP: Auf alle Fälle. Also diese Werte, die findet man einfach *immer wieder* in seinem Leben, dass er das auch in verschiedenster Form immer wieder propagiert.

I: Also war es keinesfalls zufällig, sondern etwas, das er seiner „Lebensidee“ angliedern, was er integrieren konnte?

IP: Ja, würde ich sagen.

I: Und was seiner Persönlichkeit dann auch ziemlich nahestand.

IP: Ja.

I: Wir haben ja gesagt, dass auch der Barkenhoff in Bau und Einrichtung vom Biedermeierlichen durchzogen war, nicht?

IP: Ja, aber nicht *nur* eben. Natürlich, wenn man dieses Bild sieht, dann überträgt man das auf das gesamte Haus, aber es gibt ja auch Innenraumfotos auf denen man sieht, dass es bäuerliche Kulturen im Haus ebenso gab, die er wahrscheinlich schon übernommen hat beim Hauskauf oder noch dazugesammelt hat. Und daneben steht ein historistischer Stuhl und

daneben steht ein Vogeler Jugendstilstuhl, es gibt die Schlafzimmer, die er selber gestaltet hat und dann mitbenutzt hat. Aber das ist eben dann nicht so ein einheitliches Gesamtkunstwerk, wie man sich so eine Villa Stuck oder so etwas vorstellt.

I: Kommen wir zur letzten Frage dieses Blocks: Glauben Sie, dass die Kreation dieser zweiten Wirklichkeit erfolgreich war?

IP: Also, ich würde schon sagen, dass sie erfolgreich war, aber Wirklichkeiten sind ja nie statisch. Daher musste sich das natürlich auch weiterentwickeln und meistens ist es ja so, wenn es einem besonders gut geht, entwickelt sich gar nichts und erst dann, wenn irgendetwas nicht mehr so ganz gut funktioniert, wenn es Probleme gibt, dann fängt es an sich weiterzuentwickeln. Und so ist es letztendlich auch in der Kunst Heinrich Vogelers gewesen und auch in seiner Lebenswelt. Das spiegelt sich immer auch gegenseitig. Bei Heinrich Vogeler kann man das auch ganz gut ablesen.

I: Diese Verbindung von Kunst und Leben, nicht?

IP: Kunst und Leben. Auch wenn er Märchen malt, ist das letzten Endes eigentlich eine verschlüsselte Darstellung dessen, was in seinem Leben vor sich geht. Also ich denke schon, dass diese Idee, die er hatte, einer Kunstwelt, in der aber die Familie auch Platz hat, dass das erstmal schon geklappt, aber dass das letztendlich für seine Kunst ein zu enger Rahmen war und dann irgendwie auch der Schritt nach außen getan werden musste, dass er wirklich auch an eine größere Öffentlichkeit geht, auch gesellschaftlich mehr wahrnimmt als nur die Familie.

I: Also musste er auch aus dieser „Insel der Schönheit“ ausbrechen, um sich weiterentwickeln zu können?

IP: Ja, wobei in dem Falle er ja eher von Martha Vogeler *gestoßen* wurde, weil sie ihm ab 1909 ja schon gesagt hat: „Für mich ist diese Ehe eigentlich zu Ende.“ Man hat sich auf eine Versorgungsgemeinschaft der Kinder geeinigt und Martha hat wohl auch immer wieder ihren Mann aufgefordert, sich auch mal nach anderen Partnern umzuzucken. Künstlerisch war es für ihn in dieser Zeit auch total schwer. Schon 1905, da gibt es in dem Buch über die Rekonstruktion der Ausstellung in Oldenburg – 1905 gab es eine große Ausstellung in Oldenburg, an der er beteiligt war mit einem ganz großen Raum, in dem dieses Bild auch hing – da gibt es einen Briefwechsel mit seinem Verleger Diederichs.

I: - der auch eine bedeutende Rolle spielte im Kulturleben der Zeit.

IP: Ja, dem schreibt Vogeler also, er würde all seine Energie und auch seine Kunst, die er noch hat, zusammenballen in diesem einen Raum und damit will er diese Leute alle nochmal konfrontieren und diese Gesellschaft und entweder sie nehmen das jetzt „verflucht-

nochmal“ an oder es wandert alles auf den Dachboden und dann sieht er mal, wie es weitergeht. Da deutet sich schon eine ganz *deutliche* Krise an, dass er mit dem, was er gemacht hat-, also dass die Resonanz nachlässt und dass er selber eben auf der Kippe ist und denkt, er müsste was Neues anfangen. Dann kommt aber noch diese kunsthandwerkliche Zeit, in der er diese ganzen Möbelentwürfe macht und sich da total reinwirft. Da beginnt dann auch schon das soziale Interesse für seine Arbeiter *gezwungenermaßen*, wo dann aber dieser *Freundeskreis* schon gar nicht mehr auftaucht. Das ist dann ein ganz solitäres Interesse von ihm. Otto Modersohn hat es nie interessiert, ob es irgendwo einen Arbeiter gibt, der hungert. Die Zeit als Paula Modersohn-Becker starb, 1907, ist für Vogeler auch nochmal ein gewisses Trauma. Er war ja nicht im Ort als sie starb, sondern kam etwas verzögert wieder und erfährt es erst nachträglich und wird dann von Otto Modersohn gebeten, diesen Nachlass zu sichten, macht das dann auch mit diesem Künstlerkollegen aus Bremen, dem Rudolf Alexander Schröder. Da merkt man schon ganz deutlich: In dieser Zeit beginnt eine Auseinandersetzung mit der Kunst Paula Modersohn-Beckers, wo er Stillleben malt und sich das wirklich so ein wenig abarbeitet, also wirklich auch versucht, Impulse aufzunehmen.

Teil IV:

I: Kommen wir zum letzten Teil: Die Verbindung von Kunst und Leben, die wir angesprochen haben, fand nicht nur im *konstruierten* Paradies des Barkenhoff statt, eine elementare Rolle für die künstlerische Entwicklung und Inspiration spielt ja auch die landschaftliche Umgebung, die Natur, das Licht. Können Sie versuchen in Worte zu fassen, welche Bedeutung die Natur für Heinrich Vogeler hatte?

IP: Ich glaube, im Unterschied zu Otto Modersohn, der wirklich die Natur im Detail studiert hat und auch ins Detail geht, war für Heinrich Vogeler die Natur schon auch mehr *Kulisse*. Eher im italienischen Sinne sozusagen, also wie bei den Kirchenmalern, die eine Szene spielen lassen und im Hintergrund ist dann schon eine realistische Landschaft, aber die ist dann eigentlich eine Kulisse für das, was vorne stattfindet. So würde ich das für Vogeler sehen.

I: Für sein Werk und als Inspiration – spielt Natur da eine Rolle?

IP: Ja, Inspiration im *stilisierten* Sinne, im Jugendstilsinne. Da gibt es natürlich einzelne Pflanzen, die er gerade für seine kunsthandwerklichen Arbeiten nutzt, ob es nun Bestecke waren oder Stühle oder was auch immer. Es gibt also verschiedene Dinge, wo Natur, diese



Naturbeobachtung im Detail, auch vorkommt und ich denke, das machte es auch so interessant für die Japaner, seine Grafik zu veröffentlichen zwischen 1910 und 1912. Die Japaner lieben diese Naturbeobachtung im Detail. Diese Kirschblütenzweige, wo genau gezeigt wird, in welchem Stadium diese Kirschblüte ist. Und das findet man hier in seinem „Frühling“ (zeigt auf das Originalgemälde, das im Raum hängt) auch. Der malt nicht nur eine Landschaft, einen Baum und das soll jetzt Frühling sein, sondern das ist dann wirklich genau dieser Augenblick, wo diese Blattknospen aufbrechen. Das ist schon auch immer *symbolisch* gemeint, die Natur ist dann *Symbolträger* sozusagen für das Aufbrechen der Knospen der Liebe zwischen den beiden, Martha und Heinrich, steht der Frühling und seine Pflanzen symbolisch.

I: Ja, vielleicht ist der Frühling ja auch symbolisch für die gesamte Zeit bis 1900/1901 für Vogeler. Könnte man das so sagen?

IP: Ja. Wobei, der Frühling, das ist eben nicht nur bis zur Eheschließung. In dieser Aufbruchstimmung hat er sich eigentlich *ständig* gefühlt, würde ich sagen. Und da gibt es auch später immer wieder Bilder.

I: Als Aufbruch in etwas Neues...

IP: Ja. Später beschreibt er das mit dem „*Werden*“. Da ist er ja auch nicht der Einzige. Der neue Mensch, die neue Gesellschaftsordnung.

I: Inwiefern hat die Natur überhaupt den Künstleralltag von Heinrich Vogeler bestimmt? Kann man sagen, dass er auch *draußen* gearbeitet hat oder ist er umhergegangen, hat Pflanzen studiert, Pflanzen beobachtet und hat seine Erkenntnisse mit rein genommen und hat gearbeitet? Wie kann man sich so einen Künstleralltag vorstellen?

IP: Das mit dem Pflanzenbeobachten, das ist eher Otto Modersohn. Heinrich Vogeler geht nach draußen, aber *kultiviert* die Landschaft. Er hat selber den Barkenhoff gekauft, da war da nur eine Obstwiese davor. Das erste Beet legt allerdings noch Martha Schröder an, so nach dem Motto: Als alleinstehender, junger Mann muss er wenigstens ein Gemüsebeet haben, damit er nicht verhungert.

I: (lacht)

IP: Also, sie geht sogar zwischenzeitlich, wenn er nicht da ist, dahin, um da auch mal das Unkraut zwischen den Möhren zu zupfen. So nach und nach fängt er an, diesen Garten zu gestalten. Das sieht man auch bei dem Bild, was da hängt (zeigt auf ein anderes Originalgemälde das im Raum hängt) – das heißt auch „Im Frühling“ – da steht seine Tochter Mieke in dem Garten, der in der Mittelachse relativ frisch angelegt ist mit kostbaren Tulpen – die zu der Zeit ja noch ganz anders kostbar waren als heute, wo das ein Massenprodukt ist –

und diese Rondelle, die er da anlegt und ein kleines Hügelchen, eigentlich so eine Art Beobachtungsposten. Das kann man jetzt auch wieder sehen: Im Barkenhoffgarten kommt man da so den Berg runter und kommt dann noch mal wieder auf einen erhöhten Sitzplatz, von dem aus er ebenerdig in seinen Barkenhoff gucken kann, um dann solche Bilder auch entstehen zu lassen. Sonst hätte er immer von der unteren Perspektive, von der Froschperspektive aus, alles gesehen. Er hat diesen Garten schon auch gestaltet, es gab viele verschiedene Lauben aus Efeu, aus Rosengebüschen, wo ein kleines Bächlein war. Überall waren so kleine Aufenthaltsorte, wo man sich auch zusammenfinden konnte. Diese ganzen Rosen, die Rilke beschreibt, Centifolia, das sind schon Sachen, die offensichtlich auf *Heinrich Vogeler* zurückgehen. Martha ist eher die [Gemüsegärtnerin, die dafür gesorgt hat,-

I: [War sie ein bisschen pragmatischer?]

IP: Mh?

I: War sie vielleicht eher pragmatisch veranlagt?

IP: Ja, richtig. Man hat natürlich so einen Haushalt geführt, indem man für den Winter schon Obst und Gemüse eingemacht hat, damit das dann bis zur nächsten Ernte hält. Also das gab es *auch* immer auf dem Barkenhoff, aber *Heinrich Vogeler* war eher für den *Kulturgarten*, den schönen Garten zuständig.

I: Wenn er sich mit Natur beschäftigt hat, dann nicht mit der *wilden* Natur, mit der *unberührten* Natur, er hat sich mit der Kultivierung von Natur befasst.

IP: Ja, genau.

I: Wissen Sie etwas über bestimmte Arbeitszeiten oder Vorgehensweisen? Das ist wahrscheinlich schwierig zu rekonstruieren, ne?

IP: Ja, das denke ich auch, das ist schwierig. Das einzige, was es eben gibt, ist der jahreszeitliche Rhythmus natürlich, in dem man arbeitet. Wo dann eben die Winterzeit eher zum Reisen und Vergnügen genutzt wird.

I: Ja, genau. Glauben Sie denn, dass die Natur an sich für ihn eine Art ästhetische Erfahrung war oder hat er das gar nicht so aufgefasst?

IP: (3 sek.) Doch (gedehnt), das würde ich schon sagen. Er hat ja schon auch *selektiv* Pflanzen dargestellt. Dazu gehört eben auch, dass man die Ästhetik der Natur wahrnimmt, also welche Pflanzenform für mein Thema passt. Zum Beispiel gibt es ein Blatt in Aquarell, auf dem er einen Rhododendronzweig darstellt und in der linken oberen Ecke sitzt auch noch ein Vögelchen, eine Amsel, und guckt einen direkt an, die sieht man aber erstmal gar

nicht. Man konzentriert sich nur auf diese Dolde vom Rhododendron und da ist eine dabei – also alle sind in voller Pracht – nur eine hängt schon ein bisschen traurig daher. Da ist schon diese *Melancholie* zum Beispiel, also es überträgt sich total viel über diese Darstellung der Pflanzenwelt. Und die Mitte des Bildes ist sogar leer, also eher so im asiatischen Sinne diese große innere Leere, die nicht unbedingt negativ sein muss, sondern überhaupt vorhanden ist. Man guckt sich dieses Bild an und fängt so an zu philosophieren und zu denken, was macht das mit dieser Blüte, die schon so am verwelken ist. Und dann plötzlich, nach einem Augenblick erst, merkt man, dass man beobachtet wird. Also, dass ein Vogel einen aus dem Bild heraus mit einem spitzen Schnabel *direkt* anguckt. Und dann ist man total überrascht. Ein total faszinierendes Bild, das eben wirklich mal ein *reines Naturbild* ist. Das gibt es nicht so oft.

I: Also würden Sie eher nicht sagen, dass Kunst und Natur für ihn deckungsgleich sind?

IP: Nein, *deckungsgleich* würde ich das nicht nennen.

I: Oder in welchem Verhältnis stehen Kunst und Natur hier zueinander?

IP: Er ist natürlich auch mal mit dem Bötchen rausgefahren und hat auf der Hamme die Landschaft genossen. Was man zum Beispiel von Martha Vogeler auch weiß: Sie hat gesehen, dass er so Skizzen gemacht hat von diesen ganzen Wasser- und Wiesenblümchen. Da hat er schon auch so einzelne Blumenstudien gemacht, die vielleicht auch Vorlage für irgendwas, was er später daraus gemacht hat waren – Exlibris und auch Radierungen oder so etwas in der Art. Aber es war nie diese Landschaft im summarischen Sinne.

I: Also nicht dieses *Naturerlebnis*, das einen inspiriert, ich muss das jetzt wieder in Kunst umsetzen...

IP: *Zum Teil* natürlich schon. Es ist jedenfalls nicht so, dass das Erlebnis, in die Natur zu gehen einfach reicht. So nach dem Motto: Ein normaler Mensch geht in die Natur und sagt, dass ihm da der Wind um die Nase weht und die Sonne scheint und alles schön ist. *So*, denke ich, ist er nie durch die Natur gegangen. Es wurde schon immer – wie Rilke das auch eben hier gesehen hat bei den Künstlern – es wurde dann immer auch diskutiert, *wie* die Sonne gerade untergeht und *wie* dieser Baum vor der Landschaft steht, *wie* sich das farblich auswirkt, welche Form irgendetwas hat.

I: Den Augenblick, in dem man ästhetische Erfahrung zulässt und diese bewusst zulässt, kann man als „fokussierte Intensität“ bezeichnen. Kann man damit vielleicht auch Vogelers Herangehensweise beschreiben? Also dass die Welt, wie Vogeler sie aufgenommen hat und wie die anderen Künstler sie vielleicht auch aufgenommen haben, eine Art und Weise

war, die *nicht* unbewusst war und assoziativ, sondern wirklich fokussiert, also in so einer Art Erwartungshaltung.

IP: Ja, das würde bei Heinrich Vogeler jetzt spekulativ werden.

I: Ok, ja.

IP: Dazu wäre es natürlich toll, es gäbe dieses erste Skizzenbuch von Heinrich Vogeler noch, aber das gibt es eben nicht. Und Äußerungen in dieser Form gibt es eigentlich auch nicht. Also, da würde ich mich dann doch lieber zurückhalten.

I: Ja, natürlich.

IP: (3 sek.) Diejenige, die ein klar umrissenes Verhältnis zur Natur hatte, war Martha-

I: Wie würden Sie das beschreiben?

IP: -die zum Teil in der Natur verwurzelt war, also als junges Mädchen schon ganz viel in der Natur war, die jede einzelne Pflanzen mit Namen wirklich kannte, auch unter Umständen ihre gesundheitliche Wirkung, dies von der Mutter auch schon gelernt hat, die aber auch immer wieder Vögelchen aufgezogen hat, die irgendwo aus dem Nest gefallen waren, wozu man auch Naturverständnis braucht. Und Vogeler stellt sie ja auch immer wieder mal mit Vögeln dar, in der Zwiesprache, wie auch beim „Frühling“. Da ist es natürlich auch eine versteckte Selbstdarstellung, aber dass sie horchend in der Natur steht und wirklich in Zwiesprache mit der Natur geht und sagt, dass die genauso ernst zu nehmen ist wie ein Mensch, der sich unterhält, das ist *Martha* eigentlich. Diese Kräuterkundigkeit, diese Geschichten, aber eben auf einer *pragmatischeren* Ebene, ne?

Reflexion:

I: Wir kommen auch schon zur letzten Frage. Das ist eher so eine Art Reflexion, die sie auch ganz eigen spezifizieren können, weil es eigentlich eine sehr offene Frage ist, und zwar: Wie würden Sie den Stellenwert Worpstedes im Leben Heinrich Vogelers kennzeichnen? Worpsted, nicht nur im Sinne von „Ort“, sondern vielleicht auch Arbeitsstelle, ideelle Verknüpfungen. Wie würden Sie den Stellenwert Worpstedes für Heinrich Vogeler kennzeichnen?

IP: Ich denke schon, dass es für ihn das Paradies war, in dem wenigstens für eine kurze Zeit alles heil und schön und gerecht war und wohin er eigentlich auch, als er Worpsted verlässt, immer wieder zurückkehrt, bis er dann in die Sowjetunion geht. Wir wissen von Jan Vogeler, dass er *immer wieder* von seiner Worpsted Zeit erzählt hat. Er hat das nicht einfach hinter sich gelassen und gesagt: „Nach vorne! Das ist vorbei.“ Es gibt in Berlin, in

einem Archiv, ein ganz kleines Fotoalbum, das er mithatte. Darin waren seine Kinder, sein Barkenhoff. Diese ganzen Dinge, die trug er wirklich *mit* in die Sowjetunion. Das zeigt schon, dass er das auch bis zum Lebensende bei sich behalten hat und dass er mit dieser Zeit nicht abgeschlossen hat, in diesem Sinne. Das waren eher die *äußeren Umstände*, die ihn dazu gezwungen hatten das hier aufzugeben.

I: Kann man es vielleicht auch als eine „*Lebensidee*“ bezeichnen?

IP: Klar, ja.

I: Ist es eine Idee, die sich auch durch sein späteres Leben wie ein roter Faden gezogen hat? Also, dieses Sehnen nach Harmonie, nach Gerechtigkeit?

IP: Ja, auch eine Aufgehobenheit. Also nicht nur Heinrich Vogeler, auch spätere Künstlergenerationen fühlen sich ja im Ort eigentlich wohl, ohne dass sie jetzt quasi *aufgehen* in der Gesellschaft; man weiß dann immer noch: Das ist ein Künstler und das ist was anderes. Aber die Toleranz Künstlern gegenüber ist sehr groß und die wird früher auch schon sehr groß im Ort gewesen sein. Und das ist etwas, was Künstler auch in diesem Ort hält. Ein Stipendiat hat mal am Ende des Stipendiums gesagt: „Man darf hier so ein normaler Verückter sein“. Er meinte wohl dieses: „Ich bin eigentlich außerhalb der Gesellschaft, aber die reden noch mit mir, die schmeißen nicht mit Steinen nach mir.“ Also, als Vogeler schließlich Kommunist wurde und hier massenweise die Leute mit den roten Fahnen durch den Ort zogen, das war dann nicht mehr so witzig. Aber als er sich nur ein bisschen Spinnereien erlaubt hat, das war ok. Aber auch andersherum gibt es Äußerungen, wo diese ersten Worpsweder sich übrigens stark abgegrenzt haben zu den Münchener Künstlern. In den Tonbändern taucht das irgendwo mal auf, dass Martha Vogeler dann beschreibt: „Ja, und dann kamen ja auch die *Münchener* Künstler.“ Ich mein, die kamen aus Karlsruhe, aus München, aus Düsseldorf, wo auch immer her, aber diese *Münchener* waren wohl extrem auffällig, haben viel gesoffen, viel gekloppt, die Frauen angebaggert und diese anderen Künstler, dieser Künstlerkreis, die haben schon versucht, sich irgendwie *höflich* zu integrieren und zu respektieren, dass es hier auch eine gesellschaftliche Konvention gibt. Auch, wenn man mal wirklich eine Freundschaft mit einem Dorfmädchen hatte, aber das musste dann alles so seinen Rahmen haben. Man musste sich nicht wie ein eingebildeter Krösus benehmen und das so dick raushängen lassen. Da gibt es auch wirklich Äußerungen – ich weiß nicht, ob das Mackensen war – wo die dann auch sagten: „Wir müssen die wieder loswerden. Wir wollen nicht, dass die anderen sich hier ansiedeln.“

I: Was dann auch wieder dafür sprechen würde, dass man irgendwie *unter sich* bleiben wollte.

IP: Ja, wobei sie eben künstlerisch behaupteten, dass sie unterschiedliche Ziele verfolgten, sie sind ja nicht *in dem Sinne* eine Malerschule tatsächlich: Mackensen, am Ende, Modersohn und Vogeler – das fällt schon ein bisschen auseinander – oder Paula Modersohn-Becker. Sie waren sich einig, dass sie die *extrem auffällige* Bohème-Arroganz *eben nicht* wollten.

I: Ja, das war ein sehr schönes Schlusswort. Danke.

### 7.2.3. Interview mit Antje Modersohn-Noeres und Rainer Noeres am 11. Januar 2011 in Fischerhude

Teil I:

I: Erzählen Sie doch einmal, was Ihnen spontan einfällt, wenn Sie dieses Bild betrachten.

N: Es zeigt die Treppe zum Barkenhoff, ein sonntagnachmittägliches Konzert, 1905 gemalt, da gab es diese Sonntage nicht mehr – also eine Erinnerung an diese drei Monate des Jahres 1900. Ich weiß gar nicht, wie viele es 1901 noch gab, aber der Zusammenhalt innerhalb der „Familie“ wie sich Rilkes, Modersohns und Vogelers nannten, war nicht mehr so eng in der Auseinandersetzung wie zu der Zeit. Es ist ein Erinnerungsbild. Die Personen wirken seltsam unbeteiligt. Es gibt keine Nähe zwischen ihnen, alle wirken isoliert, die einzigen, die als Gruppe enger zusammengefasst sind, sind die Musiker auf der rechten Seite. Aber alle anderen, ob das jetzt Paula vorne, Clara, Martha als Hausherrin, als Hausfrau hinter der Pforte – alle sind mit sich beschäftigt, blicken eher nach innen als nach außen. Wenn man das so sehen möchte, würde man sagen, irgendjemand hat einen ganz schlechten Witz gemacht, jeder in der Runde ist peinlich berührt und möchte sich eigentlich dazu nicht mehr äußern. Also, es ist wirklich seltsam, diese Unbeteiligtheit im Ausdruck aller dargestellten Personen. Woher Otto Modersohn gerade kommt, mag man frei interpretieren.

M: Ja, ich meine, wenn man ein Konzert anhört, so wie diese Gruppe auf diesem Bild, wie sie der Musik lauschen, dann ist natürlich verständlich, dass die nicht das Gespräch mit dem Gegenüber führen. Das könnte man auch *so* interpretieren.

N: Auf dem Markusplatz hört auch keiner zu, sondern die reden trotzdem miteinander. Die Musik ist lediglich Untermalung für eine angeregte Unterhaltung.

M: Der Hund, der große schöne Hund liegt vorne, die Rosen umranken das Ganze, ein Bild eines *Festes* im Grunde. Die Symmetrie der Anordnung unterstreicht dies noch, ich meine, es ist ein *Kultbild* geworden, für mich. Es drückt die Stimmung aus, die man heute mit dem Mythos „Worpswede um 1900“ verbindet. Man sieht Paula Becker im weißen Kleid und es sind alle Attribute auf dem Bild enthalten, die man sich von diesen Festen späterhin – nicht zuletzt nach dem Lesen des Schmargendorfer Tagebuchs von Rilke – vorgestellt hatte. Insofern ist es natürlich ein *Hauptwerk* dieser Künstlerkolonie und gilt als Ikone, würde ich sagen.

I: Glauben Sie, dass dieses Bild beispielhaft ist für die sonntäglichen Treffen des Kreises?

M: Kann ich mir schon vorstellen. Sie sind alle auf dem Barkenhoff zusammengefunden, es wurde musiziert, gesungen, es wurden Gedichte gelesen. Die Sonntagnachmittage und -

abende waren wohl geprägt von einem fast ritualisierten Ablauf. Es gab wohl *mehrere* Sonntage, die so verlaufen sind. Ich weiß nicht, wie viele es wirklich waren, wohl nicht mehr als dreizehn. Es waren festliche Höhepunkte der Woche, mit Rilke als Zeremonienmeister. Paula Becker und Clara Westhoff in weißen Kleidern. Dann wurden die silbernen Leuchter entzündet und Rilke begann zu rezitieren.

N: Aber insofern ist es dann gerade *kein* Bild dieses Jahres und dieser *glücklichen* Zeit, sondern Clara sitzt hier in *Schwarz-*

M: Ja, stimmt.

N: Paula etwas abgekehrt in Weiß, die Frau dazwischen kenn ich nicht.

I+M: Das ist Agnes Wulff.

N: Aber wer fehlt? Hauptmann fehlt, Rilke fehlt, [also das sind die zentralen Figuren, die ja =

M: [Stimmt, die sind nicht darauf zu sehen.]

N: = maßgeblich für diese Festivitäten verantwortlich waren und für das, was uns heute als Mythos dieser drei Monate noch mitschwingen lässt. *Dieses* ist eine Reminiszenz, die *so* aber nur 1905 gemalt werden konnte und es zeigt das *veränderte Verhältnis* innerhalb dieser Freundesgruppe sehr deutlich. Jeder ist innerlich mit Dingen beschäftigt, die einen Zusammenhang, wie er damals sich an den sonntagnachmittäglichen Festen darstellte, nicht mehr haben. Es gibt diese enge Verbindung, diese Fröhlichkeit, diese Verfasstheit dieser *glücklichen Zeit nicht mehr*. 1900 waren diese Paare ja auch noch *nicht verheiratet*.

M: Da war man noch *ganz anders gestimmt*.

N: Es war einfach eine angeregtere Stimmung, ich sag mal, eine andere Gereiztheit untereinander, [die sich auf dem Bild nicht mehr mitteilt, -]

M: [Ich habe den Eindruck einer etwas unterkühlten Stimmung, auch schon durch die Grüntöne und durch das Weiß und das Zartrosa.

N: Ja.

M: Und die Symmetrie ist natürlich ganz entscheidend.

N: Es ist wie ein nachgestelltes, lebendes Bild.

M: *Bühnenbild*.

N: Man hat eine Vorstellung von einem Bild eines Sonntagnachmittags auf dem Barkenhoff von 1900 und man bemüht vier, fünf Personen, die damals beteiligt waren, dieses noch einmal als *lebendes Bild* nachzustellen, so wirkt die Szenerie.

M: Es wirkt ein bisschen wie Theater.

I: Also, es ist so eine Art Retrospektive auf diese „goldene Zeit“.



N+M: Ja.

I: Vogeler hat dieses Bild sehr lange gemalt, er hat es 1905 erst fertiggestellt – warum kommt dann diese Stimmung rüber? Warum ist es nicht die *wirkliche* „goldene Zeit“?

N: Er hat sich selbst ja *auch nicht* dargestellt auf diesem Bild.

M: Als Geiger.

N: Das ist Franz.

M: Sicher?

N: Das ist Franz, Franz war Geigenspieler, nicht Heinrich.

M: Ach so, ich dachte immer, dass sei ein Selbstporträt von ihm.

N: Also die drei Hauptprotagonisten dieser Zeit, das sind der Hausherr (Heinrich Vogeler), der Veranstalter (Rainer Maria Rilke) und der Antipode (Carl Hauptmann), die sind hier nicht vorhanden.

I: Wir sehen auf der rechten Seite diese Musikergruppe. Was glauben Sie, welche Bedeutung die Musik für diese sonntäglichen Treffen hatte? (3 sek.) Hatte sie eine rituelle Bedeutung oder gehörte es einfach mit zum guten Ton?

N: Es war damals durchaus üblich, dass man zum Klavier gesungen hat, um dem Abend eine gewisse *festliche Form* zu verleihen. Das waren ja auch nicht so sehr die Nachmittage, sondern die Musik spielte im Wesentlichen in den *Abendstunden* eine Rolle im „weißen Saal“.

M: Mit silbernen Leuchtern.

N: Mit silbernen Leuchtern. Es gab damals in Worpswede, glaube ich, noch kein elektrisches Licht.

M: Aber ich denke auch, dass es diese Tradition der Hausmusik war. In Worpswede gab es ja noch keinen Kulturverein, der Konzerte veranstaltete.

N: Das war in bürgerlichen Häusern in Bremen auch üblich, wenn man abendliche Veranstaltungen hatte, dass sich jemand ans Klavier setzte und eine der Töchter des Hauses hatte vielleicht eine Gesangsausbildung und stellte sich dann an den Flügel. Das war in der Familie Becker nicht anders: Auch Milly war in der Lage, ein paar Arien zu singen.

M: Und später Louise Modersohn-Breling ja auch.

N: Die hatte Gesang studiert, war Oratoriensängerin.

M: Ich denke, dass die im Bild gezeigte Hausmusik auch die im Barkenhoff gepflegte großbürgerliche Attitüde verdeutlichen soll. Dieses Bild hatte vielleicht auch für Heinrich Vogeler die Funktion, diese Hochzeit des Barkenhoffs und einmal im Bild auferstehen zu las-

sen und darzustellen, wie wichtig dieser umfassende Gestaltungswille – und dazu gehörte eben auch Musik und Gesang – für ihn war.

N: Für mich ist es ein *programmatisches* Bild insofern, als es das Bild einer *Behauptung* ist und so etwas wie einen Status für die Nachwelt festlegen möchte. *Sein* Heim, *sein* Garten, er als zwar abwesender Gastgeber und seine Freunde, die sich dort am Nachmittag versammeln. Ob es nicht tatsächlich sogar nicht nur 1905 gemalt ist, sondern auch den *Eindruck dieser Gesellschaft von 1905* festhält, die sich jetzt im Nachhinein dort wieder versammelt hat, ohne als Reminiszenz verstanden zu werden an diese glorreichen drei Monate von 1900, das müsste man auch nochmal fragen. Ich glaube, dass es sehr präzise die Situation der Personen untereinander um 1905 beschreibt und auch irgendwo ein Bild von *Verlustangst* ist. Angst vor dem Verlust von einem Status, den Vogeler zu der Zeit nur noch sehr bemüht aufrechterhalten konnte. Er hatte nicht *die* Aufträge, die er fünf Jahre zuvor hatte. Er hatte damals an Otto Modersohn geschrieben, dass es ihm finanziell nicht gut geht. Paula war 1905 mit ihrem Gedanken in Paris, Clara, von ihrem Mann räumlich getrennt – deswegen ist er auch nicht anwesend – wirkt durchaus *nicht* fröhlich und ange-regt. Sie hatte in ihrer Ehe zudem durchgehend finanzielle Probleme, weil sie nur wenige Aufträge bekam. Otto ist eher als Beobachter in die Szene eintretend dargestellt – von ganz hinten, der sich in Distanz zu allem verhält, also nicht mittendrin. Und auch Martha ist durchaus stilisiert, wirkt fast abwesend.

I: Sie blickt in die Ferne.

M: Ja, gänzlich unbeteiligt.

N: Es ist in gewisser Weise ein Sehnsuchtsbild. Und auf der anderen Seite auch eine Manifestation eines möglichen Verlustes.

M: Wenn ich mir Otto Modersohns Haltung ansehe, wie er sich im Hintergrund hält, die Hand in der Tasche, etwas kritisch blickend, könnte man auch interpretieren, dass man ihm in seiner Position des abseits der Gruppe stehenden Kollegen, mit Unverständnis begegnete.

I: Also, er hätte sich nicht verstanden gefühlt durch die Darstellung.

M: Ja, ich würde sagen, es ist eine *missverständliche* Darstellung *insgesamt*. Natürlich hat dieses Bild bis heute Kultstatus, es ist das Bild, das *immer* gern genommen wird, selbst für eine Briefmarke, wenn Worpswede dargestellt wird, wird dieses Bild gezeigt. Das Bild ist zudem auf einer Bühne ausgestellt. Das wurde natürlich erst später so arrangiert, zeigt aber auch, wie dieses Bild verstanden wurde und wird.

N: Ja, aber scheinbar *missverstanden*.

M: Aber eben missverstanden, das denke ich auch.

I: Ja, das denke ich auch.

M: Es ist ein in diesem Bild intendiertes Missverständnis.

N: Was man diesem Bild *entgegenbringt* – das ist dieses Missverständnis.

M: Ein Vorurteil vielleicht, der Betrachter begegnet dem Bild mit einer Erwartung und verlässt Worpsswede – wenn er dieses Bild gesehen hat – mit dem Gefühl eines unbestimmten Verlustes.

Teil II:

I: Betrachtet man das Bild, so fällt auf, dass die Personen in einem abgegrenzten Raum dargestellt werden. Würden Sie sagen, dass dies symbolisch zu verstehen ist?

N: Es ist streng symmetrisch aufgebaut, hat vorherrschend Grüntöne, die Mauer fasst das Bild zum Vordergrund. Ob man aus dieser Symmetrie, aus dieser biedermeierlichen Anmutung auf Abgeschlossenheit oder Isolation schließen mag – man könnte es tun und dann würde sich wahrscheinlich auch die Unzufriedenheit in den Gesichtern der einzelnen Personen so deuten lassen, dass diese Abgeschlossenheit eben auch die Sehnsucht *nach Entgrenzung* zeigt.

M: Es gab mal einen Ausstellungstitel und der bezog sich, glaube ich, auf dieses Bild und der lautete: „Insel des Schönen“. Alles ist wunderschön, man sieht die Szenerie, die Rosen, das Arrangement, das Ambiente und es hat etwas sehr Harmonisches, einerseits. Andererseits ist es *doch* eben wie eine in sich abgeschlossene Insel.

N: In der Stilisierung hat es etwas sehr Beengtes.

M: Ja.

N: Und letztlich auch in der malerischen Durchführung, in der Erarbeitung des Themas. Es hat *keine Offenheit*.

M: Ich höre noch wie Jan Vogeler, der Sohn von Heinrich Vogeler, vor diesem Bild stand und sagte: „Ich habe dieses Bild nie verstanden, ich *mag* es einfach nicht.“ Weil er es als Kommunist auch gar nicht nachvollziehen konnte, wie sein Vater mal *so* ein Bild gemalt haben konnte.

N: Das mag der eine Aspekt sein. Der andere ist vielleicht *psychologisch* zu deuten, weil er einfach keinen *Zugang* zu diesem Bild hatte, nicht nur von der *Ideologie* her, sondern von *Psychologie* her. Diese Menschen haben durchaus *nichts* Ansprechendes; man fühlt sich von ihnen *nicht* angenommen, der Betrachter, der vor diesem Bild steht, fühlt sich ausgeschlossen. Das liegt an der Abwendung der Personen vom Betrachter: Alle sind mit sich beschäftigt, es gibt keinen Blickkontakt in diesem Bild, weder untereinander noch zum

Betrachter. Diese Ausgeschlossenheit wird natürlich durch diese Mauer, diese starke Symmetrie und diese Starrheit des ganzen Bildes noch unterstrichen.

I: Etwas, was auch zu den Äußerungen Jan Vogelers passt, ist ein Zitat von Heinrich Vogeler selbst, in seinen „Erinnerungen“ über Paula Modersohn-Becker (→ Zitat Vogeler). Wie würden Sie den Satz „So war sie ganz abhängig, wie wir selber ja auch, von unserer bürgerlichen Erziehung“, wie ist das zu verstehen?

N: So, wie er es gemeint hat, so wie er es gesagt hat, ganz direkt. *Wortwörtlich*.

I: Wie würden Sie bürgerliche Erziehung definieren, was verstehen Sie darunter?

N: Was man *damals* darunter verstand, muss man fragen. Bürgerliche Erziehung gibt es heute nicht mehr, oder nur noch in eher elitären Kreisen. Der heutige Begriff „Bürgerlichkeit“ hat nichts mehr mit dem zu tun, was man um 1900 unter Bürgerlichkeit verstand. Bürgerlichkeit ist ein Begriff, der durchaus auf den damals üblichen Konventionen der Erziehung beruhte. Und diesen Konventionen waren *alle* Worpstedter unterworfen, in ihrem Elternhaus. Das fängt mit der Schule an und mit den Tagesabläufen, denen man in der Familie unterworfen war, hört es auf.

I: Wie kann man sich das etwa vorstellen?

N: (3 sek.) Es gibt von *Ernst* Modersohn, dem jüngeren Bruder von Otto Modersohn, Beschreibungen der Jugend. Das ist eigentlich das *Zentrale*, was uns heute aus der Jugend Otto Modersohns überliefert ist. Otto Modersohn hat sich über seine Kindheit eigentlich wenig geäußert, merkwürdigerweise, weil er sonst sehr ausführlich über sich und seine Befindlichkeiten und solche Dinge berichtet. Das setzt aber erst später ein, also eigentlich erst mit Beginn seiner Studienzeit.

M: Er hat auf die erste Seite seines ersten Tagebuchs geschrieben: „Dieses ist mein Tagebuch vom Beginn meiner Malerlaufbahn an.“ Das war 1884, davor hat er wenig geschrieben.

N: Ja, ja. Und das, was uns überliefert ist, steht bei Ernst Modersohn. Und da wird eigentlich sehr viel deutlicher, weshalb er dann später Theologe geworden ist. Die Mutter war sehr religiös und hat ihre Kinder auch in diesem Sinne erzogen. Man muss sagen, *calvinistisch* erzogen, also extrem streng und zurückgenommen. Die hatten-

M: Obwohl sie sehr liebevoll war.

N: Ja, aber ihr zentraler Satz lautete: „Der Weg über die Zunge ist ein kurzer.“ Das heißt also: Vermeidet Zucker, vermeidet Süßigkeiten, vermeidet nach Möglichkeit alles, was ihr vermissen würdet, wenn ihr es nicht mehr habt.

M: Also sehr viel *Pflichtgefühl* wurde vermittelt. *Pflichtbewusstsein*, dass man sein Talent und seine Gaben, die man hat, auch durch Fleiß und durch Ausdauer fördern muss. Otto

Modersohn wurde ja von Dr. Busch als *Handwerkskünstler* bezeichnet. Das war also ein Mann, der täglich seiner Pflicht nachkam, sein Talent auszuleben und zu fördern. Das bewirkte natürlich auch dieses große Werk, das er geschaffen hat, diese *Ausdauer* und diese *Detailfreude*, mit der er daran gegangen ist. Einerseits hat er als Kind schon Naturforschung betrieben und ist mit der Botanisiertrommel durch die Felder und Wiesen gelaufen-

N: In einem Anzug.

M: In einem Werktagsanzug. Und am Sonntag gab es einen Sonntagsanzug. Er hat dann seinen Sonntagsanzug zum Beispiel mal eingerissen, dann hat die Mutter es genäht, ohne dass der Vater es gemerkt hat. Dann musste er aber das nächste Jahr einen Werktagsanzug anziehen, weil es immer umgeschichtet wurde, jedes Jahr, weil die Kinder wuchsen ja, und so hat er dann ein ganzes Jahr lang mit einem Sonntagsanzug leben müssen, der genäht war (alle lachen). Es war schon sehr streng, in der Hinsicht; sie mussten sich also schon sehr daran halten.

I: Pflichtbewusstsein, Fleiß...

N: Und zudem waren sie evangelisch und Münster ist katholisch und von daher gab es von vorne herein Konflikte innerhalb der Schule, innerhalb der Nachbarschaft. Das war ihm auch sehr bewusst. Ich glaube auch, dass dieses Erleben, *anders* zu sein als alle anderen, auch, *anders behandelt* zu werden, das hat ihn sehr früh geprägt. Er hatte in dem Sinne keinen Freund, mit dem er durch die Natur streifte und seine Sammlungen vorantrieb, sondern er hat das mit seinem *kleinen Bruder* gemacht. Die hatten ein sehr enges Verhältnis und auch ein großen geistigen Austausch über die Natur und auch über Kunst, das schon relativ früh. Ernst war auch schon 1889 mit in Worpswede, der hat die dann besucht in Worpswede. Dieses berühmte Leiterbild – Overbeck und Vogeler sind nicht drauf – aber Ubbelohde, der später auch Illustrator war, und Ernst.

I: Das ist das Bild, das auch im Film gezeigt wurde, oder?

M: Ja, genau, mit der Leiter.

N: Und oben sind Mackensen und Hans am Ende.

I: Also würden Sie sagen, dass bürgerliche Erziehung als Grundstock das Verbindende in diesem Kreis ist?

M+N: Hm, ja.

I: Würden Sie auch sagen, dass es bestimmte Rituale, Verhaltensweisen gibt, mit denen die Künstler ihre bürgerliche Herkunft offenlegen oder sogar akzentuieren? (2 sek.) Also Rituale, Weltanschauungen, Verhaltensweisen?

N: Nein, *mussten* sie nicht, weil sie ja gleiche hatten. Es war ja kein Kollege aus proletarischen Verhältnissen unter ihnen, von dem sie sich in irgendeiner Weise hätten abgrenzen müssen oder gegenüber dem es aufgrund der eigenen bürgerlichen Erziehung Vorbehalte gegeben hätte. Gab es in der Weise nicht. Sie haben alle eine akademische Ausbildung hinter sich, sie kamen zwar aus unterschiedlich geprägten Elternhäusern, was den *Vermögensstatus* betrifft, aber sie hatten doch über die Akademie schon mal einen gemeinsamen Nenner. Sie waren auch alle zusammen im Tartarus und von daher gab es Verbindungen, die man nicht zusätzlich noch *betonen* musste. Es gab dann schon ein gewisses Einverständnis, *zu Beginn* zumindest, das hat sich dann später etwas differenziert und zu Abgrenzungen geführt, aber die Abgrenzungen lagen eigentlich darin begründet, dass man seine Position innerhalb der Gruppe noch nicht deutlich definiert hatte oder wenn sie definiert wurde, von den anderen nicht akzeptiert wurde. Also Mackensen zum Beispiel, fühlte sich durchaus als Führer der Künstlergemeinschaft und Hans am Ende war ja der Sekretär der Künstlergemeinschaft, aber das wurde, von Otto Modersohn zumindest, nicht als *Status* genommen, sondern eher als Möglichkeit sich dagegen abzugrenzen.

I: Und Mackensen hat auch den Worpsweder Kreis an den sonntäglichen Treffen besucht, aber Tagebuchaufzeichnungen oder Briefwechsel, -

N: Er war nicht eingeladen.

I: Er war nicht eingeladen und nicht erwünscht-

N: Er ist aber auch nicht hingegangen.

M: Er wollte gar nicht, nein.

I: Man war sich dann doch ziemlich einig, [dass man unter sich bleiben wollte.

N: [Hans am Ende war auch nicht da. Und das hat seinen Ursprung möglicherweise schon relativ früh durch dieses merkwürdige Missverständnis oder diese-

M: Mit dem Akt.

N: Mit dem Baden in der Grube, wo dann Hans am Ende und Mackensen sich echauffierten, das wäre doch wohl sittlich verfehlt, dass in Worpswede- das geht ja nicht. Da gab es eine kleine Rufmordkampagne.

I: (lacht)

M: Eine Duellforderung.

N: Eine Duellforderung. Und Vogeler musste vermitteln, was ihm sehr unangenehm war, weil er auch nicht ganz frei von bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen war. Das fiel ihm auch gar nicht so leicht. Otto fühlte sich da wirklich isoliert.

M: Und auch sehr missverstanden.

N: Das passierte, nachdem er sich von der Künstlergruppe gelöst hatte. Vielleicht war das auch von den beiden so etwas wie eine Retourkutsche, weil sie ja Otto als abtrünnigen Verräter empfanden, der nun den Verein im Stich lässt und *sie* letztlich auch im Stich lässt, weil er in gewisser Weise auch der *künstlerische* Motor der Gruppe war. Wie Vogeler schon sehr früh schrieb: „Sie markteten mit seinem Namen.“ Das kann schon sein, dass man da die Möglichkeit sah, ihm noch mal eins auszuwischen und hinterher zu treten. Diese Dinge gab es natürlich und wie in jeder Gruppe, die auf Konkurrenz basiert – und irgendwo waren sie auch Konkurrenten, was den Verkauf auf gemeinsamen Ausstellungen betraf – gab es da auch kleine Eifersüchteleien und Neid.

M: Aber Modersohns Bilder waren immer noch die am geringsten Bewerteten, er hatte nicht die höchsten Preise der Künstlergruppe, die anderen hatten mehr Erfolge als er.

N: Zu der Zeit vor allem, ab 1900. Vorher nicht, also vor 1900 war das nicht so. Da hat er sehr gut verkauft.

I: Wenn man jetzt wirklich sagt, dass so eine gewisse Abgeschlossenheit der Gruppe existiert hat, glauben Sie, dass die Gruppe sich selbst als elitäre Vereinigung wahrgenommen hat?

N: Als elitäre Vereinigung nicht.

M: Doch, die haben sich schon als etwas Besonderes gefühlt, glaub ich schon.

N: Aber nicht *als Gruppe*. Otto hat sich 1897 schon nicht mehr als Gruppenmitglied gefühlt.

M: Aber zwei Jahre waren sie eine Gruppe, sie sind auch so aufgetreten.

N: Ja, aber nicht ab 1900.

M: Das stimmt, das war da schon lange vorbei, 1899 ist er ausgetreten.

N: 1900, und um diese Zeit spielt ja ihre Dissertation.

I: Ja, ich meine auch den *Worpsweder Kreis*.

N: 1900-1905, da gab es die Gruppe als Gruppe nicht mehr, das gemeinsame Verständnis als Gruppe aufzutreten gab es schon vor der Monographie Rilkes nicht mehr. Und darum sind es ja auch einzelne Betrachtungen. Elitär hat sich jeder vielleicht irgendwo gefühlt und auf der anderen Seite vielleicht auch einsam und verzweifelt, weil man entweder nicht mehr miteinander sprach, was Otto und Mackensen betraf und wenn es dann wieder zum Gespräch kam, gab es zunächst einmal Vorwürfe. Otto beschreibt im Tagebuch, dass Mackensen in Tränen aufgelöst von dannen zog. Es war absolut kein *glückliches* Miteinander, auch nach Auflösung der Gruppe nicht, wo man ja hätte denken können, gut, jetzt sind wir ja keine Gruppe mehr, jetzt können wir uns ja wieder frei begegnen, ohne Gruppenzwang uns sagen, was wir voneinander halten, aber insgesamt uns doch verstehen.

M: Ja, das war nicht mehr.

N: Das war absolut nicht mehr der Fall.

M: Otto Modersohn ist auch *nur* in Worpswede geblieben, weil Paula Becker nach Worpswede kam. Er hat irgendwann gesagt: „Paula hat mir alles wieder lieb gemacht, obwohl ich Worpswede schon längst verlassen wollte.“ Das war eben 1898, da ist sie nach Worpswede gekommen. Da hat er sich dann doch wieder sehr wohl gefühlt, mit ihr zusammen, als künstlerischer Gegenpol.

I: Wir haben ja gerade eher so über die Gründerväter gesprochen, wenn wir jetzt noch auf den Kreis zurück kommen, glauben Sie, dass *der* sich als elitäre Vereinigung gefühlt hat an diesen sonntäglichen Treffen, haben Sie das als etwas besonderes empfunden?

N: Ja (bestimmt). Absolut. Etwas Besonderes waren diese Treffen, aber vor allen Dingen für *Rilke*, denn der fühlte sich durch den Kreis gehoben. Also, er hat diese Veranstaltungen ja zelebriert, er hatte ein Publikum, das er zu schätzen wusste – oder auch nicht: Auf der anderen Seite sagt er: „Immer dieser Ulk, man hält es kaum aus.“

M: Er hat das auch als Fügung aufgefasst.

N: Er ist ja ein durch und durch isolierter Mensch gewesen, der seine sozialen Kontakte immer zu *Einzelnen* hatte. In der Gruppe war Rilke eigentlich aufgeschmissen. Ob das in Worpswede war oder später in München in den vorrevolutionären Kreisen, die es da gab. Er hatte das Vermögen, das wird irgendwo mal sehr schön beschrieben, Leute zu beeinflussen. Also nicht nur Clara, die schon nach kurzer Zeit sprach und schrieb wie er, in seinem Duktus. Paula auch, auch ihr geht es ja so, wenn man ihre Briefe aus der Zeit liest, fühlt man sich auch – gerade, wenn sie an Rilke gerichtet sind – sehr an seinen Duktus erinnert. Und das war später in der vorrevolutionären Zeit in München, also 1918, ganz genauso. Da wird beschrieben, dass es ganz merkwürdig war: Rilke, der sich also durchaus nicht revolutionär gebärdete in diesem Zusammenhang, hatte aber das Vermögen, seine Tischgesellschaften *so* zu prägen, dass sie schon nach kurzer Zeit im gleichen Duktus sprachen und sich verhielten wie er es vorgegeben hat. Und das ist scheinbar eine besondere *Gabe* von ihm gewesen: also Dinge, Zusammenhänge, Sprache, aber auch Menschen stilisierend zu prägen. Vielleicht ist das der wahrhaftigste Ausdruck dieses Bildes hier.

I: Stilisierung?

N: Die Stilisierung eines-

M: -eines Lebensgefühls.

N: Ja.



Teil III:

- I: Auf diesem Bild sieht man Hausmusik, es ist der Rückzug ins eigene Idyll, die bürgerliche Kultivierung des Privaten – hier werden *biedermeierliche* Strukturen deutlich. Ich habe dazu ein Zitat von Bernd Stenzig zu Rilkes Studie „Heinrich Vogeler“ (Zitat Stenzig). Was könnte damit gemeint sein?
- N: Er hat dieses Bild so *nach außen* getragen und trotzdem war er dieser Zeit verhaftet, denn er musste um Aufträge buhlen, musste seinen Betrieb aufrechterhalten. Er hatte ja zusammen mit seinem Bruder auch noch eine Möbelfabrik. Er war allein durch seine sozialen Kontakte, die mit seiner Manufaktur und seiner Kunst zusammenhingen und der Verwertbarkeit seiner „Gebrauchskunst“, war er sozial *so* eingebunden, dass ich das nicht als *Rückzug* von seiner Seite aus interpretieren würde, sondern als *Stilisierung*, als *Markenzeichen*. Er hat sich stilisiert als Markenzeichen für ein bestimmtes Bedürfnis, das mit der Ausprägung seiner Gebrauchskunst zusammenhing: Jugendstil, Goldtapeten, Möbel, die-
- M: Man kann das ja als die Vorläufer des Designs bezeichnen.
- N: -die sich als Konglomerat von Biedermeierlichkeit und Jugendstil darstellt. Das sah ein bisschen moderner aus als das, was man zu der Zeit noch in den eigenen Wohnzimmern hatte, also diese stark historistisch geprägten Zimmer, die man aus alten Fotos noch kennt, mit stuckverzierten Wandkonsolen, mit großen Einbauschränken mit mächtigen Füßen. Klobige Sessel, klobige Tische. Da hat er mit seinem Werk schon einen etwas *anderen* Ton hineingebracht, ohne dass er eigentlich ein klassischer Jugendstilkünstler war, wie es in Belgien und Frankreich zahlreiche gab, die eine wesentlich exponiertere Ausprägung ihres Designs propagierten als er das tat. Er war eigentlich, bei aller Ornamentalistik, ein eher zurückgenommener Geist dieser Ausprägung, des Jugendstils. Kein hundertprozentiger Vertreter. Er war Ornamentalist in allen Bereichen und eher Spätbarocker, also ein Jugendstilkünstler mit spätbarocker Ausprägung. Stark beeinflusst von Beardsley in der Zeit, um 1905 und in seinen Architekturen eher *konventionell*, nicht wirklich avantgardistisch. Wenn ich ihn in Verbindung sehe mit Henry van de Velde zum Beispiel, dann finde ich ihn deutlich konventioneller, vielleicht auch der Landschaft geschuldet, zurückgenommener. Weil man sich Bauten wie van de Velde sie etwa in Holland, in Weimar verwirklichte, in Worpswede einfach nicht vorstellen kann. Er hat ja nicht nur in Worpswede gebaut, aber Worpswede ist ja in mancher Beziehung durch Wohnhäuser und den Bahnhof von ihm geprägt.
- I: Stenzig spricht ja von einer „zweiten Wirklichkeit“, die Vogeler sich aufgebaut hat. Glauben Sie, dass diese Kreation einer zweiten Wirklichkeit erfolgreich war?

N: Ich glaube, dass es diese zweite Wirklichkeit *gar nicht gegeben* hat. Ich glaube, das ist eine *Behauptung* von Stenzig. Ich glaube, dass das, was Vogeler an Stilisierung seiner selbst vollzogen hat, ein Marketingkonstrukt ist, nichts anderes, eine Form der Außendarstellung, um unverwechselbar zu sein.

I: Also muss es nicht viel mit seiner eigenen Persönlichkeit zu tun haben.

N: Nein. Wenn man seine „Erinnerungen“ liest und wenn man auch die Briefe liest, die er geschrieben hat, da ist nichts von (3 sek.) Abgeschiedenheit (gedehnt) und Rückzug zu finden. Ich glaube sogar, dass Vogeler (lacht) – nicht nur aufgrund seiner Persönlichkeit, weil er ein sein sprühender Geist war, gerade in seiner Jugend – einer der kommunikativsten Worpsweder war, das Gegenteil von „zweiter Wirklichkeit“ oder von Zurückgenommenheit oder Flucht aus der Wirklichkeit. Im Gegenteil: *Er* war derjenige, der mit Wirklichkeit, mit gesellschaftlicher Wirklichkeit am stärksten konfrontiert war. Vielleicht seit seiner Englandreise, die ihn ja maßgeblich geprägt hat: Er hat das Werk von William Morris kennengelernt, er hat die Architekturen dort gesehen, er hatte gesehen, wie die Arbeiter Mitte des 19. Jahrhunderts in England leben mussten und welche Missstände damit verbunden waren. Da ist, denke ich, dieser soziale Stachel gesetzt worden, der ihn dann später anders geprägt hat. Aber seit dieser Reise hat er, *musste* er Worpswede *zwangsläufig* auch anders sehen. Mit „zweiter Wirklichkeit“ hat das wirklich überhaupt nichts zu tun. Diese Stilisierung ist für mich Ausdruck eines „Marketingkonzeptes“, das sich ein Künstler geben muss, um *wahrgenommen* zu werden und *um Aufträge* zu bekommen. Wenn Julien Schnabel sich im Morgenmantel beim Brötchenholen fotografieren lässt in New York auf der Straße in Badelatschen, dann ist das eine Stilisierung, dann ist das keine Rückgezogenheit in eine *andere Bohème*, sondern dann ist das schlicht eine Stilisierung. Er weiß, da ist ein Fotograf, der fotografiert mich so. Ich bin damit ein Typ (gedehnt). Ich werde als Genie wahrgenommen, ich habe diese Freiheiten mich so darzustellen. Und wenn sich Vogeler in Kostümen vor den bürgerlichen Bremern im Anzug darstellt, dann wird er *als Typ* wahrgenommen, nicht als „zweite Wirklichkeit“, sondern als Typ, der in der Lage ist auch so etwas wie ein *Sehnsuchtsbild* zu erfüllen. Diese Funktion hatten ja Künstler zu der Zeit: Gegenpositionen darzustellen und eine Sehnsucht zu erfüllen, die man selbst nicht erbringen kann, weil man in den täglichen Zwängen eingefasst ist. Das ist ja die ungestellte Aufgabe von Künstlern jahrzehntelang gewesen.

M: Und da gibt es ja auch dieses Zitat von Paula, was ganz prägend war für das Verständnis von Heinrich Vogeler, denk ich, in der Rezeptionsgeschichte: „Er ist ein feiner Träumer.“

Er schwebt über dem Boden, so ungefähr. Dieses Zitat hat ebenfalls die Wahrnehmung seines Außenbildes geprägt.

N: Ja, und so kann er auch gewesen sein. Das beschreibt Otto ja auch in der Anfangszeit der Worpsweder Gruppe. Als er von der Akademie kam, als er losgelöst war von den familiären Zwängen, er hatte sein Erbe bekommen, er konnte sich überlegen, was er nun mit diesem Geld anfängt. Er hat einen alten Bauernhof gekauft. Und er lief ja wirklich als *freier, junger*, etwas versponnener Mensch da durch die Gegend. Aber wir reden jetzt von der Zeit *nach* seinen großen Erfolgen.

I: Aber er war Zeit seines Lebens ein Mensch mit Visionen, also mit einer Idee, der er nachgegangen ist.

N: Ja, und von *Idealen*. Er war durch und durch ein Idealist, aber er war nicht jemand, der sich (2 sek.) aus diesen Idealen heraus eine Traumwelt errichtet hat, früher nicht und später auch nicht.

I: Aber so wird es in der Sekundärliteratur oft dargestellt. Gerade diese Errichtung der Traumwelt...

M: Es bezieht sich vielleicht auf *so* ein Bild auch (deutet auf das Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff*)

N: Es wird ja auch immer mit Martha in Verbindung gebracht, die Stilisierung Marthas als-

M: Modell, Muse.

N: -als Ideal, als entrückte Idealvorstellung von einer geliebten Frau. Dass er darüber das Fleischliche, Leibliche vernachlässigt hat und sie deshalb unzufrieden war. Ich vermag solche Dinge nicht wirklich nachzuvollziehen, ob es tatsächlich im Leben so etwas gibt. Ich glaube nicht. Ich glaube, es gibt den Bereich der Kunst und der Künstler versucht, Dinge zu machen, die *wahrhaftig* sind. Jedenfalls versuchte Otto Modersohn das. Inwieweit *Heinrich Vogeler* das aufgrund seiner Möglichkeiten gegeben war, kann ich nicht beurteilen. Eine Annäherung ans Leben sicherlich, aber die Kunst ist nicht das Leben.

Teil IV:

I: Und diese *angestrebte* Verbindung, so kann man ja sagen, die angestrebte Verbindung von Kunst und Leben fand ja nicht nur in der konstruierten Umwelt des Barkenhoffs statt, sondern vor allem auch in der Natur. Für die künstlerische Entwicklung und Inspiration spielt die landschaftliche Umgebung in Worpswede natürlich eine große Rolle, gerade auch für Otto Modersohn. Wie würden Sie selbst – und das ist ein sehr weites Feld, ich weiß es –

aber wie würden Sie selbst die Bedeutung der Natur für Otto Modersohn zusammenfassen?

M: Die Natur war *sein Leben*. Er hat sich nur wohl gefühlt in der Natur, würde ich sagen.

N: Die Nähe zur Natur, aber auch als *ästhetisches Phänomen*, als Ausdruck von Farbe, Form, als Ausdruck von Ganzheitlichkeit, von [Einheit, von Vielfalt unterschiedlichster =

M: [Er selbst hat gesagt, *Mikrokosmos*, *Makrokosmos* =

N: = Gegenstände.]

M: = zwischen diesen beiden Polen hat sich sein Leben, sein Lebenswerk bewegt, abgespielt.]

N: Und die Wahrnehmung der Natur, die er zum Gegenstand seiner Malerei machte. Also, das beginnt wirklich in der Kindheit, dieser Drang in die Natur zu gehen und zu sammeln.

M: Alles, was „krecht und fleucht“...

N: Wahrnehmung kann zweierlei sein: Es kann Beobachtung sein, Distanz.

M: Das hat er auch gemacht.

N: Ja, und Wahrnehmung kann aber auch Einverleiben sein.

M: Ja.

N: Also, das heißt Dinge zu berühren, Dinge zu sammeln und sinnlich zu erfassen und sie in ihrer Besonderheit, das heißt ihrer Farbigkeit, in ihrer Formgebung, Ausformung zu beachten und zu bewerten und auch zu strukturieren, indem man Sammlungen anlegt, die unter bestimmten Prinzipien auch funktionieren; also *Gestaltungsprinzipien*.

M: Jedes Buch, das man aufschlägt, das aus seiner alten Bibliothek stammt, da fällt einem gleich ein Blatt entgegen, eine Blüte oder irgendetwas, was er darin getrocknet hat; zwischen vielen Seiten liegt etwas.

N: Bethge beschreibt ja in seinem kleinen Aufsatz, der fast zeitgleich zu Rilkes *Worpswede*-Monographie erschien, sehr schön, wie es bei ihm zuhause aussah. Also, diesen Fries von getrockneten Pflanzen, den er rundum in einem Zimmer versammelt hat, haben wir leider nicht mehr. Es muss getrocknete Pflanzen gegeben haben, die er *gerahmt* hat, in relativ schmalen Rahmen, die in seinem Raum dann einen Fries ergeben haben. Also diese ganz direkte Konfrontation mit dem *ästhetischen Ergebnis* Natur, also die getrocknete Pflanze, die nun noch in einem Rahmen angeordnet ist und sich zu einem Fries ausweitet, der um [den Raum zieht.]

M: [Oder die Schmetterlingskästen, die Käfer.]

I: Ausgestopfte Vögel.

M: Ja, ausgestopfte Vögel standen immer im [Atelier.]

N: [Im Atelier oben auf ein Regal gestellt.]

M: Aber so das Heimische eigentlich, nicht so sehr die Exoten.

N: Obwohl er von Vogeler ja mal Schmetterlinge aus Ceylon mitgebracht bekam, die dann eine besondere Bedeutung in einem Kasten bekamen, der leider auch zerstört ist.

M: Ja, er hatte ins Tagebuch geschrieben: „Das Erste ist der Baum, das Gras, die Blume.“

Oder: „Das Erste ist der Baum, der Mensch, das Gras, die Blume.“

N: Nee, [„der Mensch...“

M: [Doch (bestimmt), ich habe es gerade [gestern erst gelesen.

N: (ungläubig) [Der Mensch kommt *vor* Gras und Blume?]

M: Er hat dieses Zitat *öfter* in sein Tagebuch an verschiedenen Stellen geschrieben, weil ihm das so *wichtig* war. Es war das kosmische Leben. Das *kosmische* Leben hat ihn interessiert und er war ein *kleiner* Teil davon. So hat er sich empfunden. Oder der Mensch ist ein kleiner Teil dieses großen kosmischen Lebens...

N: Von daher haben auch Menschen in seinen Bildern nicht die Bedeutung wie zum Beispiel bei Paula.

M: Er hat die immer eingeordnet unter die große Natur. Wenn man Rilkes Einführung zur Monographie liest, dann kommt das Thema ja bei Rilke auch sehr stark zum Tragen. Was sind wir kleine Menschen, die Natur wird eines Tages zurückschlagen. Was tun wir der Natur an? Sehr visionär, sehr vorausschauend hat er das schon sehr genau beschrieben, was eigentlich heute total aktuell ist. Deswegen geht uns auch heute dieser Text irgendwie so [unter die Haut.

N: [Der Mensch ist der Natur gleichgültig.]

M: Und der Mensch steht *neben* der Natur. Also, das hat Rilke ja auch sehr gut beschrieben und so hat Otto Modersohn sich ja auch empfunden. Er stand neben den Bäumen, zum Beispiel neben den Birkenstämmen und die Birkenstämme waren *wie Porträts* für ihn.

N: Ja, wie Genossen.

M: Wie [Genossen.]

N: [Oder Geliebte, je nach dem.]

M: Das hat auch Paula Becker gesagt: „Ich stehe zwischen meinen geliebten Bäumen, ich stelle Fragen und sie nicken mir Antworten zu.“ Also diese ganzen Zitate sind natürlich ein Fundus in dieser Naturverehrung. Aber es ist auch so, dass es nicht nur eine Naturverehrung war, sondern das Empfinden, dass man *selbst ein Teil dieser Natur* ist. Und das

war in Worpswede natürlich, durch dieses Wetter, durch das Leben in Worpswede, das einfache Leben in den Moorhütten, war das natürlich sehr nah.

N: Sie haben bemerkt, dass die Menschen, die *dort* leben, der Natur in ganz anderer Weise ausgesetzt sind als sie selbst es jemals erleben konnten.

M: Sie selbst wohnt in Worpswede im Hotelzimmer

N: [Diese erbärmlichen Zustände, in denen manche Moorbauern wohnen mussten, die konnten sie sich für sich selbst überhaupt nicht vorstellen.

M: Nein, das war dann doch nicht möglich.

I: Inwiefern hat die Natur auch den Künstleralltag bestimmt?

M: Ja, alleine durch die *Lichtverhältnisse*. Morgens ist er spazieren gegangen und hat draußen in der Natur gezeichnet und vormittags dann schon im Atelier gemalt, das Licht ausgenutzt. Im Winter war es in Worpswede natürlich besonders schwierig, weil es früh dunkel wurde und er dann angefangen hat, die Abendzeichnungen zu machen. So entstanden halt diese vielen Abendblätterkompositionen unter dem Licht der Petroleumlampe. Das war schon wie ein Leben in der Natur, vom Wetter sehr stark beeinflusst. Wenn schlechtes Wetter war, konnte man draußen nicht malen.

N: Im Atelier hat er sechs Stunden täglich für die Malerei gehabt, mehr war das nicht.

M: Viel Zeit war da nicht. Die Lichtverhältnisse waren schwierig in Worpswede.

N: Er hat auch in den Wintermonaten eigentlich nie mehr als acht Bilder gemalt.

M: Das hätte er zeitlich gar nicht geschafft. Paula Becker hat das ja auch beschrieben, dass sie in Paris nachts mit einer Kerze ihre Bilder ausleuchtete, um zu gucken. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen.

I: Wie kann man sich denn so einen typischen Tag im Leben von Otto Modersohn vorstellen?

N: Wir können nur sagen, wie er sich in der *Spätzeit* darstellt, also nach Worpswede.

M: Das hat mein Vater sehr gut aus seiner Erinnerung beschrieben im Katalog „Zeichnungen“.

N: Ja, Christian auch, aber die beste Beschreibung über das, was er am Vormittag machte, ist auch in dem Fischerhude-Katalog nachzulesen, von diesem Soester Dichter, der ihn mal besucht hat und der so einen Arbeitsablauf, *wie* Modersohn malt, beschrieben hat. Wie hieß er noch?

M: Silvanus.

N: Ja, Silvanus.

N: Vormittags aufstehen, sich frisch machen, frühstücken, die Kinder gehen zur Schule, Otto Modersohn nimmt sich die Kompositionszeichnungen des Vorabends, die er schon bereit-

gelegt hatte, stellte sich vor die Staffelei, richtete sein Malzeug her. Leinwand war schon gespannt, in der späten Zeit hatte das schon Johanna Eißler gemacht. Die Studienpappen in Worpswede hat er selbst geschnitten und grundiert, aber in der späten Zeit malt er vornehmlich auf Leinwand, die war also schon gespannt, grundiert, stand auf der Staffelei. Er hat sich hingesetzt und fing dann an zu malen. Dieser Malvorgang ging dann so bis halb eins, viertel vor eins. Dann wurde zur Mittagszeit gerufen, die Kinder kamen aus der Schule, die Jungs, dann wurde gemeinsam gegessen. Otto Modersohn war nicht mehr so kräftig in diesen späten Jahren und hat dann auch seinen Mittagsschlaf gehalten, bis etwa drei. Dann ist er aufgestanden und manchmal, wenn sich dann Besuch anmeldete, der ihm nicht genehm war, flüchtete er durch die Hintertür =

I+M: (lachen)

N: = mit seinem Skizzenblock unter der Hand; er wollte dann absolut nicht gestört werden. Also, er hatte dieses alltägliche Ritual schon sehr für sich kultiviert. Er ist dann mit dem Skizzenblock losgelaufen, hat seine Wege gehabt, seine große Runde um Fischerhude herum. Meist führte dieser Weg durch die Surheide, dann zurück auf dem Modersohn-Weg, durchs Dorf nach Wilhelmshausen.

M: Also die Wümme entlang, damals hieß er noch nicht Modersohn-Weg.

N: Ja, der Weg wurde nach ihm benannt, weil kein anderer diesen Weg so häufig ging. Anschließend gab es dann zuhause einen Malzkaffee. Dann hatte Johanna Eißler ein bisschen Kuchen oder Brot bereitgehalten, Marmelade, Pflaumenmarmelade.

M: Pflaumenmus mit Dinkelbrot.

I: (lacht)

N: Ja, so um vier, fünf wurde dann Post erledigt. Vom Vortrag wurden Briefe beantwortet und die Jungs machten gleichzeitig ihre Hausaufgaben. Um sechs, halb sieben wurde dann Abendbrot gegessen, anschließend noch ein bisschen [Post erledigt, =

M: [Tagebuch.]

N: = oder er hat sich auf sein Sofa gelegt. Die Jungs mussten ins Bett oder haben selbst noch gezeichnet. Frau Eißler hat ein bisschen gestrickt oder Wäsche verarbeitet und er hat sich auf seine Chaiselongue gelegt, Beine hoch gestellt und gezeichnet.

I: Auch wieder gezeichnet?

M: Er hat seine Abendkompositionen gezeichnet.

N: Hat seine Papiere aus dem Karton genommen, eins nach dem anderen, seine Stifte bereit gelegt und auf den Knien im Halbliegen, -sitzen seine Abendblätter gezeichnet.

I: Das sind auch die, die in der aktuellen Ausstellung gezeigt werden, oder?

M: Ja, viele davon. Also wir haben in unserer jetzigen Ausstellung viele Zeichnungen vor der Natur, aber auch Kompositionen, die abends entstanden sind. Aus der Phantasie heraus.

N: Ja, und dann gegen zehn, halb elf war dann Ruhe und es ging ins Bett. Er hat ein bisschen was gelesen, was ihm aber schwer fiel mit seinen schwachen Augen. Das war der geregelte Tagesablauf. Da gab es *nur* Unterbrechungen durch gelegentliche Reisen oder durch Besucher, die sich nachmittags zumeist am Wochenende einfanden. Das waren dann Bremer, die ein Bild kaufen wollten oder Verwandte, deren Besuch meist einen finanziellen Hintergrund hatte.

I+M: (lachen)

M: Es gibt ja diese lustige Geschichte, schon in der frühen Zeit hat er das gesagt, dass ein Künstler, der eben so das Leben der Bohème lebt und immer unterwegs ist und auf Kneipentour geht und eben dieses künstlerische Leben, das man sich so vorstellt, lebt – bei dem wäre es schwierig für die *Muse*, [denn =

N: [Die kommt immer unangemeldet.]

M: = sie kommt immer zu einem Zeitpunkt, wo er gerade nicht am Platze ist. Und bei *ihm* wäre das eben anders: Er hat immer entweder ein Skizzenbuch in der Tasche oder er sitzt an der Staffelei und der Musenkuss kommt häufig zustande, weil er ihr immer treu geblieben ist, weil er immer am Platze ist.

I: Das heißt, er hat für sich selbst auch eine gewisse Struktur gebraucht, die so ein Tag hatte. Es war kein Künstlerleben, das so in den Tag hinein vollzogen wurde oder improvisiert wurde, das war dann schon nach bestimmten Riten oder Strukturen.

N: Aber *uns* ist diese Struktur, dieser sehr strenge Tagesablauf aus der *späten* Zeit geläufig. Wie das *vorher* war, [wissen wir nicht.]

M: [Manchmal beklagt er sich im Tagebuch, dass er nicht arbeiten konnte längere Zeit, weil er eben Abhaltungen hatte oder irgendwelche emotionalen Geschichten ihn davon abgehalten haben; besonders in der Trennungsphase mit Paula Becker, da hat er teilweise *monate- oder wochenlang* nicht arbeiten können, weil er sich nicht konzentrieren konnte. Da hat er dann Briefe geschrieben oder versucht sich abzulenken. Also, es gab schon Phasen in seinem Leben, wo er eben *nicht* arbeiten konnte, aus verschiedensten Gründen. Aber das Liebste war ihm dieser *geregelte* Tagesablauf. Und er hat auch seiner Frau Paula einen Tagesablauf ermöglicht, der ihr alle Freiheit beließ, abgelöst von allen Haushaltspflichten mit Hausmädchen, Kindermädchen und Köchin. Weil er ihr Talent so früh erkannte, hatte er gesagt: „Das ist eine Frau, die *muss* malen.“ Paula gab



morgens ein paar Anweisungen und ging dann in ihr Atelier. Abends trafen sie sich dann, um die Arbeiten zu besprechen, entweder bei ihm oder bei ihr. Und das ist auch überliefert, dass es wirklich so war.

I: Auch aus ihren Tagebuchaufzeichnungen.

M: Teilweise aus ihren eigenen, teilweise aus seinen.

Reflexion:

I: Dann kommen wir auch schon zur letzten Frage. Das ist eine Art Reflexion: Wie würden Sie den Stellenwert Worpswedes im Leben Otto Modersohns kennzeichnen? Der Worpsweder Zeit, das muss jetzt nicht unbedingt als Ort nur aufgefasst werden.

N: Sie prägt bis heute einen ganz wesentlichen Teil der Wahrnehmung seiner Kunst. Er wird allgemein immer noch als *der* Worpsweder Künstler geführt. Dass er dort eine relativ kurze Zeitspanne verbracht hat, 17 Jahre, *deutlich weniger* als in Fischerhude, tut dem keinen Abbruch. Das ist die Zeit, in der sich dieser Name geprägt hat, eingepägt hat, in das Bewusstsein, in die Kunstgeschichte, durch den Erfolg der Worpsweder im Münchener Glaspalast ganz wesentlich. Und durch die vielen Ausstellungen, die die Worpsweder zu der Zeit noch als Gruppe bestritten haben.

M: Und durch das Buch von Rainer Maria Rilke.

N: Durch das Buch von Rainer Maria Rilke, dadurch hat sich das natürlich manifestiert. Aber hinzu kommen eben auch die großen Bilder, die in der Zeit in die Museen verkauft wurden und heute exemplarisch für diese Zeit und für diesen Künstler stehen und Bestand haben. Das, was daneben entstanden ist, in der frühen Fischerhuder Zeit, oder davor in Münster, Soest, Westfalen, ist eigentlich weniger bekannt, also mittlerweile auch nicht mehr, aber früher war es so. Die Bilder, die sein Frühwerk ausmachen, die kannte ja um 1900 kaum jemand, später auch nicht. Das hat sich durch unsere Arbeit hier im Museum geändert. Die Fischerhuder Bilder haben letztlich nicht diesen *Worpsweder Mythos*, der sich mit seiner Kunst verband und mit seinen großen Bildern verbindet, wirklich in Frage stellen können. Sie haben einen *eigenen* Stellenwert, aber nicht *den* Stellenwert eines Markenzeichens, wie die großen Bilder es bis heute transformieren. „Herbst im Moor“ zum Beispiel, in der Bremer Kunsthalle oder das Bild in Weimar, „Das Mädchen zwischen den beiden Birken“ oder die Abenddämmerung mit „Den Hang herunter laufende Schafherde“ in der Kieler Kunsthalle – das sind Bilder, die schon geprägt haben. Oder das Breslauer Bild, das nach dem Krieg verschollen ist, aber über Jahrzehnte hinaus durch Re-

produktionen der allgemeinen Öffentlichkeit bekannt war. Mit diesen großen Urbildern hat sich natürlich der Name Worpswede verbunden und eben auch Otto Modersohns Name. Von daher hat Worpswede oder *das*, was man gemeinhin mit der Landschaft und diesem Namen verbindet, seinen Namen mitgeprägt.

I: Sie sprechen jetzt auf die Rezeptionsgeschichte an.

N: Ja.

I: Glauben Sie denn auch, dass Worpswede im Leben Modersohns selbst eine Veränderung seines Kunstverständnisses oder seiner Ästhetik bewirkt hat?

N: Ja, natürlich (bestimmt). Er kam ja aus Westfalen und er hat in seinem Frühwerk vorwiegend *kleinere* Bilder gemalt, studienhafte Formate genutzt und das änderte sich in Worpswede. Die Studien vergrößerten sich um das doppelte des Formats, die Bilder wurden größer. Mit Worpswede verband sich dann auch ein *Anspruch an den Künstler*, der sowohl aus der Gruppe kam, als [auch =

M: [Von außen.]

N: = von außen, von den Akademien geprägt war. Sein Lehrer sagte: „Sie müssen ihre Studien größer malen, haben Sie keine Angst vor dem großen Format. Die Studien haben die Kraft, in der Vergrößerung zu bestehen.“ Das war natürlich etwas, was er als Gepäck mit nach Worpswede brachte, als Anspruch mitbrachte und dem versuchte er dann auch gerecht zu werden. Auch vor sich selbst letztlich, ihm war auch klar: Nur mit Studien wird man nicht wahrgenommen als Künstler, man muss *große* Bilder malen. Die Ausstellungen waren dicht bestückt mit Bildern. Es war ja nicht so wie heute, dass an einer Wand vier, fünf Bilder hängen.

I+M: (lachen)

N: Da wo heute vier, fünf hingen, hingen damals zehn, zwanzig.

M: Übereinander, untereinander, alles.

N: Und wenn man da noch ein kleines Bild im Goldrahmen hatte, dann war das ein einziges Augenflimmern. Man konnte diese Bilder überhaupt nicht sehen, sie wurden nicht wahrgenommen. Das hat er gemerkt und deswegen beschlossen, größere Bilder zu malen. Das war auch ein Anspruch, dem Mackensen zuerst gerecht wurde und was in etwas übertriebener Weise dann Ausdruck fand in der „Heidepredigt“. Aber vorher noch Vinnen, der die drei Birken, „Die Ruhe“, das in der Bremer Kunsthalle hängt, gemalt hatte. Dieses überdimensionierte, größer als Eins-zu-eins-Bild. Birken, die im Stammesumfang dem Original wirklich gleich waren. Wie er später einmal amüsiert und selbstironisierend schrieb: „Ich habe ein Bild gemalt und Vinnen übervinnt.“

I: (lacht)

N: Das heißt, es war wahrscheinlich ein sehr großes Bild, ich nehme an, es war das Kieler Bild.

M: Dieses große Format war veranlasst durch Korrekturen seines Karlsruher Akademieprofessors Hermann Baisch, der Otto Modersohn Mut zum größeren Format machte. „Sommerfreuden“ war das erste große Bild, das er gemalt hat. Worauf er dann eben sagte: „Ich bin der geborene Landschaftsmaler“.

M: Das war der Beginn dieser großen Formate. Danach war er in Worpswede einen Sommer lang, hatte nur kleine Sachen gemalt und dann sind sie den Winter über in Worpswede geblieben und Fritz Mackensen hat ihn sehr bestärkt, dass er anfangen muss, größere Bilder zu malen. Ab dann war es ein Wettrennen, im Grunde.

N: Ich glaube, er war nicht immer zufrieden.

M: Und dann endete das ja [1895 mit diesem Erfolg.]

N: [91 schrieb er: „Winter in Hamburg. Schlechte große Bilder nach sehr guten Studien gemalt.“]

M: Er selbst hat das schon so gesehen, dass die Studien eigentlich sein *Wichtigstes* waren. Manchmal hat er auch gesagt: „Nicht so viele Studien malen, lieber konzentrieren auf große Bilder, um es auch zeitlich zu schaffen.“ Für die Ausstellung mussten sie ja sechs, sieben, acht Bilder haben, neue Bilder, und das ist ja auch ein riesiger Zeitaufwand gewesen. Er hat dann teilweise an drei, vier Bildern gleichzeitig gemalt. Nach zwei Jahren wollte er das nicht mehr.

I: Aber interessant ist ja auch, dass Rilke gerade von seinen Abendblättern so überzeugt war, dass diese seine eigentliche Kunst darstellen.

N: Ja.

M: Ja. Für die frühe Zeit ist das sehr, sehr weitblickend von Rilke gewesen. Und Paula Becker hat es ja auch so erkannt. Sehr früh. Das ist schon schön. Er hat sich ja auch von Hauptmann und Büttner sehr erkannt gefühlt, die hatten ja schon Zeichnungen ausgewählt und wollten eine Mappe herausbringen, um 1900. Er war von seinen Kompositionen auch selbst sehr überzeugt, dass es wirklich auch der direkteste Ausdruck seiner Kunst war. Und die waren ja fast nur *handtellergrößer*. Ich finde auch erstaunlich in dem Film, dass man die handtellergroßen Blätter auf *diese riesige Kinoleinwand* projizieren kann, ohne dass sie einen künstlerischen Verlust erleiden. Vom künstlerischen Gehalt bleibt alles vorhanden. Also, ich habe es so empfunden, auch die kleinen Bilder wirken in der Größe. Es ist ganz erstaunlich. Daran kann man vielleicht erkennen, dass er eine sehr intensive

künstlerische Kraft hatte, die Ausdruck fand in diesen-, naja, wie sich das dann auch äußerte. „*Das Malen war für ihn wie Atmen.*“ – Das fand ich auch einen sehr schönen Satz in diesem Film.

N: Es wäre für ihn eine große Erfahrung gewesen, seine Studien, seine Zeichnungen auf dieser Riesenleinwand zu sehen.

M: Ja, glaube ich auch.

N: Die großen Bilder wirken klein, künstlich und die kleinen Bilder wirken monumental.

M: Diese expressive Handschrift kommt auch so schön zum Tragen bei den kleineren Studien, wenn sie so stark vergrößert werden. Daran sieht man, wie zupackend er gemalt hat.

N: Ich glaube, das hätte ihn umgetrieben.

I: So intuitiv irgendwie auch, nicht?

M: Ja. Auch der Zeichenstrich oder der -stift, wie stark der mit Inhalt gefüllt ist. Es wird nichts leer, das ist das Erstaunliche.

I: Gut, das war es soweit. Vielen Dank.

#### 7.2.4. Interview mit Dr. Katja Pourshirazi am 23. März 2011 in Bremen

Teil I:

I: Sie sehen hier Heinrich Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff* von 1905. Man kann davon ausgehen, dass er – in einer Retrospektive – mit diesem Bild einen Eindruck von dem vermitteln wollte, was sich im Spätsommer des Jahres 1900 auf dem Barkenhoff ereignete. Sämtliche Künstler des Kreises sind abgebildet, lediglich Rilke und Hauptmann fehlen. Dennoch kann sich der Betrachter in die besondere Atmosphäre dieser Zeit einfühlen, kann sich eine Vorstellung von den stimmungsvollen Treffen der Künstler machen. Wie stellen Sie sich diese „Kultursonntage“ vor und was wissen Sie darüber?

IP: Mh (nickt).

I: Ganz offen gehalten.

IP: Ja. Also, ich habe natürlich einiges darüber gelesen, die Beschreibungen – gerade auch von Rilke – sind natürlich besonders prägnant, weil er auch über diese sprachliche Fähigkeit verfügt, das darzustellen. Das Bild ruft gleich das wach, was man mit diesen Sonntagen auch verbindet, nämlich eine sehr starke Stilisierung. Es ist ein Rückblick. Es ist nicht das Bild, das in dem Moment vielleicht skizzenhaft entstanden ist – der Kreis sitzt zusammen und jemand fertigt eine Skizze an, um die Stimmung einzufangen – sondern die rückwirkende Gestaltung dieses Zusammenkommens, auch gerade die ganz streng gewichtete Verteilung der Figuren, nach strengen Prinzipien, die auch symbolisch aussagekräftig sind. Das ist für mich sehr spannend. In diesem Bild finde ich genau das wieder, warum auch, glaube ich, Overbeck *nicht* Teil dieser Sonntage war: weil er genau dieses Stilisierte – ich will nicht sagen: ablehnte – aber weil es seinem Wesen nicht entsprach. Weil da vielleicht auch schon die erste Differenz zustande kam zwischen ihm und dem Künstlerkreis, gerade auch zu den Barkenhoff-Treffen, das war nicht so seine Welt. Er war nicht nach Worpswede gekommen, um diese Selbststilisierung als Künstler zu suchen, nicht vorrangig. Ich glaube, er hätte sich in diesem Bild nicht wohlgeföhlt. Das war nicht seine Selbstauffassung als Künstler. Es ist sehr interessant, wie sehr der Ausdruck des Bildes abweicht von all dem, was Overbeck versucht hat in Worpswede einzufangen. Es ist wie eine vollkommen andere Welt.

I: Könnte man diesen Kontrast oder diese Verschiedenheit beschreiben?

IP: Ja, das Vogeler-Bild – und das verbinde ich auch mit den sonntäglichen Treffen, das ist eine sehr gestaltete Welt. Das ist ja auch das, was Vogeler gemacht hat und hervorragend gemacht hat: Der Mensch gestaltet seine gesamte Umwelt, alles was ihn umgibt, durchdringt er mit seinem künstlerischen Schaffen und erschafft sich seine Welt neu. Das ist

fast das Gegenprogramm zu dem, was Overbeck in Worpswede gesucht hat. Er wollte sich von der Welt, der Natur überwältigen lassen. Er wollte eben *nicht* eingreifen, *nicht* die Natur gestalten. Er hat gerade in Worpswede noch nicht Gärten gemalt; Parks gab es da ja gar nicht, also das, was menschlich gestaltet ist, sondern eine – soweit man das für die Kulturlandschaft Worpswede sagen kann – es war natürlich eine Natur mit menschlichen Eingriffen: mit Torfkanälen, Moorabbauen, aber ansonsten eher eine ungestaltete Landschaft. Das ist, glaube ich, die künstlerische Erfahrung, die Overbeck gesucht hat. Das, was auf ihn zu kam, was ihn vor Herausforderungen gestellt hat, was er nicht gestalten konnte, *dem* stand er gegenüber und wollte versuchen, dies in Bilder zu bannen, ohne sich die Natur zu unterwerfen.

I: Jetzt wurde natürlich auch gesagt, dass diese Künstler sich unterhalten haben, dass sie bestimmte Gesprächsthemen hatten. In Martha Vogelers Lebenserinnerungen sagt sie, dass es immer um etwas ging. Das heißt, es gab bestimmte Gesprächsthemen. Man weiß auch, dass es weniger um politische Dinge ging. Dass man nicht gern über finanzielle Angelegenheiten sprach. Können Sie sich vorstellen, welche Gesprächsthemen vielleicht relevant waren?

IP: Es war, glaube ich, schon die Kunst, die ein großes Thema war. Kunst, gar nicht *nur* als Malerei im engeren Sinne, wobei das für die Maler des Kreises natürlich auch eine zentrale Auseinandersetzung war. Das, was sie auch auf anderen Ausstellungen gesehen hatten – einige waren in Paris gewesen oder in München – darüber fanden natürlich Auseinandersetzungen statt; aber auch Kunst im weiteren Sinne, eben der Gegensatz zwischen Kunst und Natur. Die Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst für den Menschen; es ging ja auch um das Selbstverständnis und das konnte Fritz Overbeck dann wieder teilen als „Werdender“. Es ging um dieses Wesentliche, das Herausfiltern der wahren Stimmung, der wesentlichen Bedeutung. Und das ist ein großes Thema gewesen, das spürt man auch in den Briefen von Fritz Overbeck, die uns vorliegen. Auch schon in seinen Verlobungsbriefen mit seiner Verlobten; neben den Liebesbriefen, die es auch sind, spielt diese Auseinandersetzung tatsächlich schon früh eine große Rolle. Wie man sich als Künstler begreift, weiterentwickelt, was man versucht, der Worpsweder Landschaft abzugewinnen. Das hat ihn auch beschäftigt in Gesprächen mit seiner Verlobten und späteren Frau, aber auch mit Modersohn beispielsweise.

I: Natürlich hatten die Künstler untereinander auch bestimmte Umgangsformen. Sie haben sich oftmals auch gesiezt, man kann davon ausgehen, dass sie bestimmte Regeln hatten, nach denen sie verfahren sind. Gibt es Dokumente oder existieren Aussagen von Fritz

Overbeck über diesen Kreis, die beschreiben könnten, wie er sich ihm gegenüber verhält? Es war ja schon eine Gruppe, die ihre Exklusivität betont hat. War das auch vielleicht eine Tatsache, die ihm nicht so entsprach?

IP: Ich glaube, die Exklusivität hat ihm insoweit schon entsprochen, gerade zu Anfang, als er auch sehr die Vereinsamung in Worpswede gesucht hat. Und schon relativ früh, nachdem sich die Künstlervereinigung gegründet hatte, kamen ja schon die ersten Schüler und Nachahmer und der Zug setzte schon ein, von dem Worpswede ja bis heute lebt. Da gibt es mindestens einen Brief oder auch mehrere Dokumente, wo sich Fritz Overbeck so äußert, dass er eigentlich wünscht, das alles nach außen abzuschließen. „Wir haben hier doch so schön in aller Stille gemalt, nur wir fünf letztendlich. Das müssen wir uns doch erhalten, das muss geschützt werden. Wenn jetzt die ganzen Maler herkommen, dann ist die ganze Stimmung im Eimer und dann können wir überhaupt nicht mehr malen.“ Also diese Abgrenzung nach außen, dieses Ausschließende, das hat ihm schon auch entsprochen, aber nicht so, wie man es eben auch bei Vogeler in den Bildern wiederfindet, diese Stilisierung einer etwas elitären Künstlerpersönlichkeit, sondern mehr in der Suche nach Einsamkeit.

I: Also eine Art Verinnerlichung?

IP: Ja, es ging ihm vielleicht gar nicht darum, in diesem Künstlerkreis mit genau diesen Künstlern eine abgeschlossene Gruppe zu bilden, sondern es ging ihm darum, in einem kleinen, intimen Kreis malen zu können, wo Vertrauen herrschte, wo man sich sehr offen mit sensiblen künstlerischen Fragen austauschen konnte und wo er sich auch jederzeit zurückziehen konnte und konnte in die Einsamkeit, in der Natur malen und musste nicht das Gefühl haben, neben ihm stehen zwei weitere Künstler und Staffeleien. Das war etwas, was ihn sehr abgeschreckt hat.

Teil II:

I: Natürlich gab es neben den weihevollen, feierlichen Sonntagen auch den arbeitsintensiven Künstleralltag in Worpswede. Wie kann man sich einen typischen Tag im Leben Fritz Overbecks vorstellen? Gibt es da Hinweise?

IP: Also, es gibt Hinweise. Wir haben leider seinen Briefwechsel noch nicht ganz erschlossen, wir sind noch dabei ihn zu digitalisieren. Ich hoffe mal, dass wir dann auch genauere Daten herausfinden. Ob er feste Zeiten hatte, zu denen er gemalt hat, das kann ich beispielsweise nicht beantworten; ob es immer vormittags oder nachmittags war. Er hat viel gemalt, er ist sehr produktiv gewesen. Das sieht man allein daran, in welcher dichten Folge

die Bilder entstanden sind und wie umfangreich sein Lebenswerk für seine kurze Lebenszeit ist. Es gibt Briefe an seine Verlobte und spätere Ehefrau – sie haben diese Zeit ja getrennt verbracht, wie sich das gehörte – und er hat dann auch den Hausbau beaufsichtigt – das Paar hatte ja ein neues Haus bezogen in Worpswede – und dann schreibt er an seine Verlobte: „Du kannst dir meine Tage so vorstellen: Montags Malen und Hausbauen, Dienstags Malen und Hausbauen, Mittwochs...“ – das waren also die Pole, um die sich sein Leben zu dieser Zeit drehte.

I: Da erkennt man ja auch eine gewisse Pragmatik.

IP: Ja, sehr pragmatisch. Und das Malen auch sehr als Arbeit begriffen. Das Malen durfte auch nicht zu kurz kommen. Manchmal schreibt er so halb ironisch über sich: „Oh, ich bin viel zu faul. Du musst mich ein bisschen treten, ich muss noch viel mehr machen.“ Aber das kann er so ironisch sagen, weil er eigentlich sehr diszipliniert gemalt hat. Es war wirklich sein Beruf und er hat es auch als solchen verstanden. Vielleicht auch in Abgrenzung zu dieser Selbststilisierung: Er hat Künstlertum nicht damit verbunden, „ich sitz bei einem Glas Rotwein und warte auf Inspiration“, so überspitzt gesagt,-

I: -auf die Muse.

IP: Ja, genau. Es war für ihn harte Arbeit. Es war für ihn das Rausgehen, Skizzieren, die Arbeit an Studien, die Arbeit im Atelier, das war für ihn das Allerwichtigste. Das schlägt immer wieder durch in Äußerungen. Dass er auch mal geschrieben hat: „Ich bin viel zu oft ohne Skizzenbuch durch die Landschaft gegangen. Das muss jetzt aufhören.“

I: Dann ist Selbstdisziplin hier ja auch sehr wichtig.

IP: Ja, genau. Dass er sagt: „Ich bin viel zu oft ohne Skizzenbuch durch die Landschaft gegangen. Das muss jetzt aufhören. So ein Schlendrian. Das geht aber nicht. Ich muss immer was dabei haben, so entsteht auch nur Kunst, wenn ich jederzeit etwas festhalten kann.“ Das war ihm aber auch ein Bedürfnis, also keine Disziplin, die er sich auferlegt hat. Der Wunsch nach künstlerischem Selbsta Ausdruck war doch so stark. Aus Sylt hat er das geschrieben an seine Frau, dass er sagt: „Eigentlich wollte ich mal ein paar Tage am Strand liegen, aber ich schaff das nicht. Du kannst dir das so vorstellen: Ich stehe von morgens bis abends vor der Staffelei und male hier die Dünen, weil es einfach so schön ist und ich es künstlerisch nutzen will.“

I: War er denn irgendwie abhängig von bestimmten Aufträgen oder wie sah das mit der finanziellen Sicherheit aus? Wie kann man diesen Aspekt beschreiben im Leben einer Künstlerexistenz?



IP: Overbeck hatte großes Glück, da er frühzeitig mit seinen Bildern bekannt geworden ist und diese auch verkauft hat. Und er konnte eigentlich Zeit seines Lebens vom Verkauf seiner Bilder leben, was ja nicht selbstverständlich war. Auftragsarbeiten haben da meines Wissens weniger eine Rolle gespielt, wenn überhaupt. Er hat tatsächlich die Worpsweder Bilder, die er gemalt hat, auch gut verkaufen können. Das war ein großes Glück. Davon konnte die junge Familie tatsächlich leben. Insofern hat er relativ frei arbeiten können. Das wird sehr deutlich in den Briefen.

I: Gab es denn sonst irgendwelche Abhängigkeiten von Personen, Klima?

IP: Klar, da gibt's natürlich die klassische klimatische Sache, dass er weitestgehend in den Sommermonaten – vom Frühjahr bis in den Herbst hinein – Studien gemalt hat und im Winter die Zeit genutzt hat, um im Atelier die Leinwandbilder auszuführen. Ansonsten erlebe ich – von meiner Einschätzung her – Fritz Overbeck als sehr unabhängig. Er konnte Studienreisen unternehmen, er war sehr frei, sich dem zu widmen. Was sehr interessant ist, wenn man bedenkt, dass er ja eben auch eine Frau und zwei Kinder hatte. Seine Frau war relativ bald sehr lungenleidend. Er ist von solchen Sorgen aber freihalten worden, die Kinder kamen zur Tante, wenn die Frau im Sanatorium war. Also, er war nicht eingeschränkt durch diese Fürsorge oder Haushaltspflichten. Da wird der Unterschied zu Hermine Overbeck eben sehr deutlich, die ja auch Malerin war, die als junge Frau in Worpswede auch draußen gemalt, auch Leinwandbilder gemalt hat, die sich nach der Hochzeit zunehmend auf Studien verlegt hat, weil sie es einfach besser bewältigen konnte in der wenigen Zeit, die ihr blieb, auch durch die körperliche Einschränkung, sie nicht mehr so weite Wege gehen konnte. Bei ihr merkt man eben die Einschränkungen und Abhängigkeiten, die sie hatte durch ihren ganz normalen Alltag. Die merkt man ganz klar und darum ist das Werk der beiden dann in dem Punkt sehr unterschiedlich geraten, obwohl sie das Familienleben geteilt haben. Aber bestimmte Aufgaben lagen eben ganz klar auf ihrer Seite. Und das hat sich künstlerisch niedergeschlagen.

I: Daran kann ich nun sehr gut anschließen mit meiner Frage. Sie haben ja bald eine große Sonderausstellung, die am 25. Mai dieses Jahres beginnen soll. Sie lautet: „Deine Frau, Dein Freund, Dein Kollege, Dein Alles“. Hermine Overbeck-Rohte sieht sich als künftige Ehefrau Fritz Overbecks mit einem vielschichtigen Rollengefüge konfrontiert. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch ihr Kosenamen „Hermann“, der in den frühen Briefwechseln mit ihrem Mann immer wieder auftaucht. Wie würden Sie diese Künstler-ehe beschreiben, was ist typisch für eine Künstlerehe um 1900 und wo liegen eventuelle Besonderheiten vor?

IP: Also, es ist interessant. Ich frage mich, ob es um 1900 überhaupt eine typische Künstler-ehe gegeben hat, weil das Spektrum so breit ist, weil das Spektrum wirklich reicht von: Die Frau hat die Kunst ganz aufgegeben – bei Mackensens war das letztendlich der Fall – bis zu dem Glanzbeispiel Paula Modersohn-Becker, die gesagt hat: „Dann muss ich dich verlassen, ich muss nach Paris, du darfst mich nicht aufhalten.“ Und die Overbecks liegen da in der Mitte. Das führt dazu, dass es, glaub ich, eine recht glückliche Ehe war, recht ausgewogen. Aber natürlich hat Hermine Overbeck einen besonderen Teil dazu beigetragen. Wir beschäftigen uns viel mit der Frage, wie emanzipiert war sie eigentlich, welche Möglichkeiten hatte sie eigentlich? Das ist eine sehr spannende Frage, denn das Anliegen, das sie hatte und um das die beiden in ihren Verlobungsbriefen sehr stark und leidenschaftlich ringen, ist die Frage: Kann sie wirklich noch Künstlerin sein? Wie eigenständig kann sie eigentlich sein? Das ist schon sehr interessant, dass sie dann diese Flucht zu „Hermann“ wählt. Wobei bis heute nicht klar ist, ob er ihr diesen Spitznamen gegeben hat und sie hat ihn akzeptiert oder ob sie in diese Rolle geschlüpft ist und er hat es aufgegriffen. Ich bin noch nicht schlüssig, was ich für wahrscheinlicher halte. Beide haben mit dieser Rolle auf jeden Fall gelebt und haben sie benutzt und das schien ihr eine Hilfe zu sein, um auf Augenhöhe wahrgenommen zu werden. Und wiederum schien es auch für Fritz Overbeck eine Hilfe zu sein, zu unterscheiden zwischen seiner Frau und den liebevollen Äußerungen in den Liebesbriefen und der Kollegin, die dann eben ein Kollege war. Und deshalb haben wir gerade diesen Titel aufgegriffen, weil sie eben seine Frau sein wollte, aber auch sein Kollege. Es war sein *Kollege* und nicht seine *Kollegin*! Das war ganz entscheidend für das Selbstverständnis. Sie hat eigentlich etwas sehr Modernes gewollt: Sie wollte eben nicht entscheiden zwischen Familie und Beruf. Letztendlich haben sich alle anderen entschieden, auch Paula Modersohn-Becker hatte sich entschieden und wir wissen ja nicht, wie ihr Leben weiter verlaufen wäre, wenn sie das Kindsbett überlebt hätte. Dann wäre die Frage sehr neu gestellt worden für sie. Möglicherweise hätte sie auch dann ihrem künstlerischen Drang so weit nachgegeben, dass sie auch das Kind in der Obhut ihres Mannes zurückgelassen hätte, dass sie gesagt hätte: „Ich muss wieder nach Paris!“ – das halte ich für plausibel bei ihr, auch für gerechtfertigt.

I: Ja, für sie wahrscheinlich.

IP: Ja. Und das war etwas, was Hermine Overbeck nicht konnte, nicht wollte. Es ist nicht so, dass Fritz Overbeck ihr das abverlangt hätte. Er hat sie sehr unterstützt, er hat ihr ein Atelier gebaut in seinem Haus, das war ja auch nicht selbstverständlich. Und trotzdem merkt man den Briefen an, dass seine Unterstützung ein bisschen die zwischen Lehrer und Schü-

lerin ist. Er unterstützt sie und sagt ihr: „Du weißt, für wie talentiert ich dich halte, es wäre ja wirklich schade, wenn du wirklich *gar* keine Pinsel mehr in die Hand nimmst.“ Aber da war halt auch diese Wendung: „Wenn du wirklich *gar* (gedehnt) keinen Pinsel mehr in die Hand nimmst.“ Oder: „Wenn du wirklich malen willst, dann sollst du auch malen können. Das würde ich dir nie verbieten.“ Aber natürlich waren das nie Äußerungen wie: „Das ist doch vollkommen klar: Wir sind beide Künstler, wir machen das gleichberechtigt.“ – Was man sich heute vielleicht erhoffen und erwarten würde und was selbst heute noch nicht selbstverständlich ist. Da spürt man schon so ein bisschen, dass das Ideal schon ein bürgerliches war, was die Ehe anging. Künstlerisch war man auf dem Weg zu neuen Ufern, aber im Privatleben eigentlich noch lange nicht. Er schreibt eben in den Verlobungsbriefen ganz offen: „Klar, wenn wir heiraten, wirst du natürlich meinen Haushalt führen müssen. Dann wirst du weniger Zeit zum Malen haben. Mit den Ansprüchen, die du hast aufgrund deines Studiums und deiner Begabung, kann ich verstehen, dass du nicht nur eine Nachmittagsmalerin sein willst. Das wird schwer werden für dich.“

I: Er spricht auch nicht im Konjunktiv, sondern in der Zukunft.

IP: Ja, und er spricht auch nur von ihr. Er sagt: „Für dich wird es schwer werden“, er sagt nicht: „Wir finden schon eine gemeinsame Lösung.“ oder „Ich kann zurückstecken, damit du malen kannst.“ Das war nicht seine Arroganz, das war einfach in seinem Weltbild überhaupt nicht vorgesehen. Und er hat sich sehr bemüht sie zu unterstützen, aber man spürt dies halt ganz deutlich aus jeder Zeile, die die beiden gewechselt haben.

I: Zu dieser Zeit gibt es ja einige Künstlerpaare. Wie stehen die beiden zu den anderen Paaren? Gerade Hermine: Wie stand Hermine zu einer Paula Modersohn-Becker, die beinahe rücksichtslos ihren Willen durchgesetzt und ihre Kunst gelebt hat?

IP: Da waren Differenzen. Das hatte sowieso persönliche Gründe. Fritz Overbeck war ja mit Modersohn am engsten befreundet aus dem Kreis, auch schon sehr früh und hatte auch den Kontakt zu Modersohns erster Frau Helene stärker gehabt. Hermine Overbeck hat Helene Modersohn auch gepflegt, als sie selber krank war. Vermutlich hat sie sich auch dort mit der Tuberkulose angesteckt. Sie war ausgebildete Krankenschwester, sodass sie das professionell machen konnte, und hat sich bei der Pflege vermutlich auch selbst angesteckt. Vielleicht auch durch diese Bindung war eine gewisse Distanz da zu Modersohns zweiter Frau. Es kann auch sein, dass es persönliche Vorbehalte gab, aber es gab auch Vorbehalte unter den Frauen, die sich dieses Recht nicht herausgenommen haben. Zu sehen, wie eine Frau genau das tut, eben den Mann verkommen lässt, sich nicht kümmert, den Haushalt nicht ordentlich führt...Ich glaube, es war Frau Mackensen, die mal gesagt

haben soll, sie wäre nicht so gerne bei Modersohns. Da wäre alles ein wenig schmutzig, sie mache den Haushalt gar nicht ordentlich. Das spiegelt sich auch in den Briefen zwischen Overbecks wider, wo das zitiert wird. Es gab schon skeptische Blicke. Sicherlich auch, weil Paula Modersohn-Becker das Rollenmodell der anderen Frauen in Frage gestellt hat. Wenn man das kann, was sie gemacht hat, müssen sich Frauen wie Hermine Overbeck fragen, warum sie das nicht gemacht hat. Warum sie nie in Paris gewesen ist, obwohl sie doch so für die Kunst gebrannt hat. Warum sie das nie geschafft hat, sich diese ganzen Künstler anzusehen, die ihre eigene künstlerische Arbeit doch so hätten bereichern können. Sie hat es nicht gemacht. Das hätte ihrem Wesen nicht entsprochen. Sie hat sich mit dieser Situation abgefunden und gedacht: „Das gehört sich für eine Frau auch nicht.“ Wenn sich da nicht jemand drüber hinwegsetzt, dann kommt die Frage nach vorne: „Bin ich so, weil die Zeit es von mir erwartet oder bin ich selbst vielleicht auch ein bisschen ängstlich, zu angepasst?“ Das hat vielleicht auch zu Unmut in manchen Konstellationen geführt, dass gerade die Künstlergattinnen sich dadurch auch stärker in Frage gestellt gesehen haben.

I: Ja, natürlich. Richtig. Was ich mich auch gefragt habe: Es war ja davon die Rede, dass Hermine mit Marie Bock, ihrer Kommilitonin, nach Worpswede kam. Was heißt Kommilitonin? Frauen dürfen zu dieser Zeit ja noch nicht studieren. Oder sind damit die Damenakademien gemeint?

IP: Ja, genau.

I: Aber diese Damenakademien waren sicher nicht so angesehen wie die staatlichen Akademien.

IP: Nein, es waren eben keine staatlichen Akademien, die Frauen hatten ja damals keine Berechtigung an staatlichen Kunstakademien zu studieren. Es gab zu der Zeit drei Damenakademien: in Berlin, München und Karlsruhe. Hermine Overbeck hatte sich entschlossen an der Münchener Damenakademie zu studieren bei der Malerin Tina Blau, die eine führende Landschaftsmalerin in dieser Zeit war. Es hatte natürlich nicht den Ruf und die Anerkennung wie die staatlichen Akademien; es war ohnehin so, dass Frauen sich viel stärker durchsetzen mussten, um Kunst zu studieren. Hermine Overbeck war schon als Kind eine begabte Zeichnerin, sie hatte mal Unterricht – Hermine Rohte hieß sie damals ja noch. Sie hat sehr früh gesagt, sie will das zum Beruf machen, doch die Eltern haben gesagt: „Das geht zu weit. Du kannst wirklich sehr schön malen, du hast ein niedliches Talent, aber das wird nichts.“

I: Niedlich.

IP: Ja, wie das damals eben so hieß. Sie ist dann in Hauswirtschaft ausgebildet worden, hat Krankenschwester gelernt, hat als Erzieherin gearbeitet. All das, was sich für Frauen gehörte. Und erst nach diesem Umweg hat sie den Weg an die Damenakademie durchgesetzt, muss man sagen. Das heißt: Sie ist im gleichen Jahr geboren wie Fritz Overbeck, doch als sie an die Damenakademie kam, war Fritz Overbeck schon in Worpsswede, hatte schon gemalt und sein Studium abgeschlossen. Er hatte sozusagen einen zeitlichen Vorsprung vor ihr, obwohl sie ja gleich alt waren; letztendlich durch die Situation der Frau damals, weil es ihr nicht sofort zugestanden wurde. Ja, die Damenakademien waren künstlerisch gar nicht so schlecht, ich glaube die Frauen wurden sehr gut ausgebildet. Es gab auch immer mehr Maler, die sich das auch angeeignet ließen dort Kurse anzubieten. Aber es hat natürlich auch einen gewissen Ruf. Also, die „Malweiber“, wie sie damals genannt wurden, das war vielleicht nicht ganz so abschätzig, wie es in unseren Ohren heute klingt, aber es war schon auch pejorativ gemeint. Es gab Äußerungen von einem Münchener Journalisten, der sagte: „Malweiber, das sind so diese Frauen, die durch München flanieren und sich diesem Bohèmeleben hingeben. Das sind Frauen, die nicht so ordentlich gekleidet sind, wie man es gerne hätte, nicht so gepflegt, wie wir es gewohnt sind und die versuchen wollen, dies zu kultivieren. Frauen, die dann jedem anderen kurz über die Schultern gucken oder so ein bisschen von hier nach da laufen, aber die eigentlich keinen eigenen künstlerischen Anspruch haben.“ Das waren nach diesen Äußerungen also so ein bisschen die, die sich mit dem künstlerischen Flair geschmückt haben. Das ist ein harter Vorwurf gewesen. Es heißt letztendlich Dilettantentum oder vielleicht sogar Profitieren von den Fähigkeiten anderer Maler, indem man sich den Glanz noch abholt, aber nie eigenständig etwas schaffen können. Dieser Ruf stand immer noch ein wenig im Raum, das ist einfach so. Frauen konnten im Prinzip nur wählen zwischen: ihre Rolle ganz verlassen als Frau und sagen, sie werden jetzt Malerin. Dann wird ihnen, wie bei Paula Modersohn-Becker nachgesagt, sie seien ja gar keine richtige Frau oder unweiblich und führen dem Mann den Haushalt nicht ordentlich oder: sie haben sich in ihre Rolle gefügt – dann waren sie Dilettantinnen. Dann hieß es, die malt am Wochenende, die malt auch ganz hübsch, die kann das auch ganz schön, aber die Künstlerin – als berufstätige Künstlerin, als Selbstverständnis – wurde dann in Frage gestellt. Beides gleichzeitig zu haben scheint mir in dieser Zeit quasi unmöglich. Die wirklich erfolgreichen Frauen waren in der Regel alleinstehend oder hatten starke eheliche Krisen und die Frauen, die wirklich in Familien mit Kindern gelebt haben, die haben in der Regel nicht so gearbeitet, nicht so ausgestellt und Bilder

verkauft, wirklich auch nicht in diesem Kunstbetrieb sich integriert wie das dann Männer konnten in der gleichen Situation.

I: Daher wäre es hochinteressant gewesen nachverfolgen zu können, was mit Paula passiert wäre, wenn sie nicht gestorben wäre. Es stellt sich wirklich die Frage, welchen Weg sie eingeschlagen hätte. Höchstwahrscheinlich hätte sie sich zugunsten der Kunst entschieden, die immer ihr Leben beherrscht hat.

IP: Wahrscheinlich schon. Was man mit Sicherheit sagen kann: Sie hätte sich entscheiden müssen. Sie hätte nicht die Künstlerin bleiben können, die sie war. Das ist ja heute immer noch schwer, die Frage stellt sich ja nach wie vor für Künstlerinnen. Ob sie Kinder oder mehrere Kinder haben wollen, wie aktiv sie noch am Kunstleben teilnehmen können, was mittlerweile auch noch globalisiert ist und Ausstellungen in New York oder woanders beinhaltet. Das ist immer noch eine Herausforderung und vor mehr als hundert Jahren war das nicht gut zusammen zu denken.

Teil III:

I: Wie die Worpsweder Künstler selbst den Alltag inmitten der rauen Natur, aber auch die kulturellen Zusammenkünfte mit den Gleichgesinnten wahrgenommen haben, bringen ihre empfindsamen und auf einen hohen Grad an Selbstreflexion schließenden Tagebucheintragen und Briefwechsel zum Ausdruck. Besonders in Texten von Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke wird immer wieder deutlich, dass Worpswede in seiner Gesamtheit eine Fülle an sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung bietet. (→ Zitat Paula, Einführung „ästhetische Erfahrung“) → Was verstehen Sie persönlich unter „ästhetischer Erfahrung“?

IP: Mh. Also, für mich ist das eine sehr subjektive Weltwahrnehmung oder ein gewisser Blickwinkel, eine Perspektive auf die Welt, die sicherlich unter ästhetischen Gesichtspunkten – Sie haben sensuelle Erfahrungen angesprochen, Farben, aber auch Gerüche, Formen, Textur, ganz wichtig, Oberfläche, selbst Wind – eine große Rolle spielt. Aber auch sehr stark das selbstreflexive Moment: Was bedeutet das für mich, für mein Werden? Paula Modersohn-Becker spricht von ihrem „inneren Menschlein“ und das, was sie werden will, das sind ja auch gute, klare Bilder. Das hat für viele Künstler eine große Rolle gespielt und auch ich selbst würde das unter ästhetischer Wahrnehmung fassen, dass alles was man aufnimmt an Gefühlseindrücken ganz stark rückbezogen wird auf eine Persönlichkeitsentwicklung eigentlich.

I: Was glauben Sie, welche ästhetischen Erfahrungen die Künstler in Worpswede machen können? Kann man das in irgendwelche Kategorien ordnen, dass man sagt: Die Natur spielt eine große Rolle, die Erfahrung der Natur. Es wäre natürlich zu weit gegriffen zu fragen: Welche ästhetischen Erfahrung machen die Künstler? Das ist vielleicht in jeder Minute eine andere. Aber welche Kategorien könnte man vielleicht finden?

IP: Also, ich glaube auch, dass die Natur eine große Rolle spielt, auch der Mensch sozusagen. Also nicht die Künstler, die sich ja sehr stark abgegrenzt haben von der Moorbauernbevölkerung, das waren ja eigentlich recht getrennte Lebenswelten. Auch die Moorbevölkerung, wie Paula Modersohn-Becker sie beispielsweise gemalt hat oder auch manche andere der Worpsweder Maler – Fritz Overbeck ja eben nicht – diese Menschen sind eigentlich Teil der Natur, so wie die Menschen gemalt sind, sind sie eigentlich: Sie drücken eben nicht das Selbstreflexive aus, was die Künstler für sich reklamieren, was sich in ihrer ästhetischen Wahrnehmung wiederfindet, sondern die Menschen werden tatsächlich gezeigt als ein Teil der Natur, weswegen manche Leute sagen, die Menschen von Paula Modersohn-Becker sehen immer so ein bisschen dumpf aus, so als hätten die sie nicht mehr alle oder wären so ein bisschen doof. Aber dieses Entleerte von Selbstreflexion sollte eben zeigen, wie verbunden diese Menschen mit der Natur eben noch sind. Ich glaube, dass eben genau dieses Nicht-Reflektierte die Worpsweder Künstler angezogen hat, dass sie da nicht sich selbst gespiegelt sahen, sondern etwas ganz anderes. Das hat, glaube ich, eine große Rolle gespielt. Auch in der Natur. Dass es nicht so etwas Feines, Durchgestaltetes war, sondern dieses sehr Grobe, Raue. Das raue Klima auch, sehr feucht, der feuchte Torf- und Lehm Boden. Die müssen ja ständig matschige Füße und Schuhe gehabt haben, wenn sie draußen waren. Sie haben gemalt, dann kam der Regenguss und man wurde nass und dann wurde es doch wieder schön. Natürlich, das Licht und der Himmel, das ist natürlich das große Thema, die schnell ziehenden Wolken und die schnell wechselnden Lichtverhältnisse. Wenn nach dem Sturm und Regen plötzlich die Sonne durchbricht, alles glänzt noch feucht und dann bricht sich das Licht in den Regentropfen oder im feuchten Moorboden. Das ist natürlich *die* prägende Erfahrung, die die Maler dort gemacht haben. Aber ich glaube, gerade auch diese Weite, die so entleert war von allem, dieses Gefühl, wenn ich in der freien Natur male, bin ich ganz allein und um mich herum ist nur Weite – das nährt vielleicht auch das, was Künstler suchen, dieses sehr Individualistische. Sie treten nicht in Konkurrenz mit irgendjemandem. Da ist nichts, da ist leere Landschaft. Noch nicht mal eine Burgruine, auch kein Berg. Da ist nichts. Sie sind ganz allein mit diesem Horizont, mit der Weite. Und das ist etwas, was sie auch gesucht haben und in den Bildern

ausdrücken wollten. Ich denke auch, bei Fritz Overbeck spielt das eine Rolle, das Gefühl der Vereinzelung. Er hat oft diesen einzelnen Baum in der Landschaft oder diese einzelne Hütte gemalt. Das Einzige, was scheinbar banal wirkt, aber sich dann doch heraushebt, weil es das Einzige ist.

I: Ist das auch symbolisch zu verstehen oder wäre das zu weit gegriffen?

IP: Ich denke, man kann das schon auch symbolisch verstehen. Ob das so intendiert ist, weiß ich nicht. Vielleicht sind das auch eher unbewusste Prozesse gewesen. Fritz Overbeck war vom Wesen her sehr zurückhaltend. Er hat sich wenig stilisiert, auch nicht in den Vordergrund gedrängt und galt so als der große Schweiger. Paula Modersohn-Becker hat das ja auch schon mal moniert, dass sie zu ihm so gar nicht durchdringt. Und hinter diesem Schweigen lag oft auch immer die Hoffnung, in diesem Zurückhaltenden, wenig Auffallenden etwas Besonderes zu sein. Er wollte ja ein großer Künstler sein, das ist er auch geworden, er hat den künstlerischen Ausdruckswillen ja gehabt. Da kann man schon was wieder erkennen, wenn er diesen kleinen, scheinbar unbedeutenden Dingen, über die man so hinwegguckt, dann solche Bedeutung beimisst, sie vor dem großen weiten Horizont inszeniert und sagt: Das ist eigentlich nur ein ganz kleiner normaler Baum, aber vor diesem Horizont wird er zum Blickfang. Ich könnte mir vorstellen, dass es zumindest nicht abwegig ist, dies auch so zu verstehen.

I: Was auch interessant ist, ist die interdisziplinäre Zusammensetzung des Kreises, also der Kreis um Paula, Rilke, Modersohn. Man kann davon ausgehen, dass in einer fächerübergreifenden Gruppe auch künstlerische Transformationen vonstatten gehen. Können Sie sich vorstellen, dass sich da irgendetwas ereignet an den Berührungspunkten zwischen den einzelnen Künsten?

IP: Ja, grundsätzlich auf jeden Fall. Ich überlege gerade bei Overbeck, wie stark bei ihm die Berührungspunkte zu anderen Künsten vielleicht waren. Also, er hatte einen großen Hang zur Musik, hat auch selbst musiziert, er konnte Klavier spielen, es gab auch immer Hausmusik. Er hat auch seine Frau Hermine, als sie verlobt waren, ermutigt, nochmal Klavierunterricht zu nehmen. Sie hatte als höhere Tochter das auch schon mal genossen, aber nicht so geliebt. Sie hat es dann wieder abgebrochen und gesagt: „Quäl mich nicht, ich mache es nicht gerne, ich mache es nur dir zuliebe.“ Aber er hätte es gern gesehen, mit seiner Frau vierhändig spielen zu können. Also, das war für ihn kein künstlerischer Anspruch, er hatte nicht den Drang zum Musiker wie er den Drang zum Maler hatte, aber es ist schon ein Kreis, wo die verschiedenen Künste zur Vollständigkeit dazugehörten. Es war so ein gesamt-künstlerisches Leben. Sicherlich hat das Lesen von Literatur auch für



Overbecks eine Rolle gespielt. Sie unterhalten sich auch über die Bücher, die sie gerade gelesen haben. Oft sind es Bücher über die Kunst, aber nicht nur, es ist auch Belletristik.

I: Was haben sie gelesen?

IP: Ja, das müsste ich dann mal nachschlagen, was das konkret war. (3 sek.) Ich weiß, dass Overbeck Storm und Keller gerne gelesen hat. (2 sek.) Die anderen müsste man mal herausfinden. Ich weiß nur, dass Storm und Keller seine Lieblingsautoren waren und ich weiß, dass Hermine Overbeck dies auch gelesen hat. Es wird schon erwähnt, es spielt schon eine Rolle.

I: Ich finde, man kann oft Rückschlüsse ziehen, gerade bei Vogelers Bibliothek, die fast durchweg romantisch durchsetzt war. Das war auch kennzeichnend für seine ganze Art, dieses Neoromantische.

IP: Es ist ja auch interessant, dass gerade Storm und Keller mir so präsent sind, weil das eher eine andere Richtung ist: der Entwicklungsroman, die Entwicklung des Jungen zum Künstler, die Thematik hat ihn auch interessiert. Aber auch der Storm, der ist ja eigentlich das Pendant zur norddeutschen Landschaft, das Brachiale der Natur, das Gewaltige, Ungezähmte, das findet sich bei Storm ja ganz gut wieder und in den Menschenbildern. Das ist wirklich ganz interessant. Was mir auffällt an den Worpsweder Künstlern, ist, dass die alle ganz hervorragende Briefeschreiber gewesen sind. Das ist ja damals sowieso noch ganz anders kultiviert worden als heute, aber es fällt mir auch an den Worpsweder Künstlern besonders auf, auch innerhalb der Zeit. Paula Modersohn-Becker sticht da auch raus, finde ich. Die hatte wirklich eine literarische Begabung, das ist sogar eine Doppelbegabung bei ihr. Das ist vielleicht bei den Overbecks nicht ganz so ausgeprägt, ich finde aber auch, dass sie ein extremes Talent zum sehr anschaulichen, vollständigen, humorvollen Briefeschreiben hatten.

I: Liegt das vielleicht auch in dieser eher bürgerlichen Herkunft begründet, weil es ja auch mit zum guten Ton gehörte, korrespondieren zu können, Briefe schreiben zu können.

IP: Ja, sicherlich hat es auch damit zu tun, mit Bildung und Erziehung. Es hat sicherlich auch etwas mit dem künstlerischen Blick zu tun. Beschreibungen, Landschaftsbeschreibungen spielen eine große Rolle: „Ich bin gerade da gewesen, jetzt beschreibe ich dir mal, was ich gesehen habe.“ Auch bei Fritz Overbeck, der sich so halb mokiert: „Ach, jetzt habe ich das so lang beschrieben, ich kann es eigentlich gar nicht in Worte fassen. Ich hoffe, meine Studien werden nachher beredter sein.“ Aber der präzise Blick, den die Maler hatten, auf einen Blick zu erfassen: Was ist die Stimmung, was sind die Farben, was ist der optimale Ausschnitt? Das überträgt sich auch auf die Briefe. Auch da merkt man: Sie haben ein Ge-

fühl für den richtigen Ausschnitt, was erzählen sie ausführlich und was fassen sie zusammen, welche Anekdoten geben sie wieder. Ich finde, das spiegelt sich sehr gut wider. Wenn ich die Briefe lese, denke ich, auch da sind sie wieder literarisch, nicht nur in dem, was sie gelesen haben. Also, keiner der Overbecks hat ansonsten literarische Ambitionen gehabt, was das Schreiben angeht, auch Tagebuch nicht, meines Wissens. Aber eben in diesen Briefen merkt man doch, dass eine Nähe zur Literatur trotzdem da ist.

I: Vielleicht auch daher die Sympathie zwischen Paula und Rilke während einer gewissen Zeit?

IP: Ja, ja.

I: Die sich natürlich auch gegenseitig geschrieben haben: „Ich sitze jetzt hier in meinem Stuhl, vor mir steht ein Strauß mit Rosen und links liegt die ‚Versunkene Glocke‘ und rechts...“ Es ist immer eine Inszenierung, eine Stilisierung von Situationen, von Räumlichkeiten, die auch eine große Rolle spielt. Das ist in diesem Briefwechsel sehr offensichtlich.

IP: Und da kommt einiges zusammen. Sicherlich darf man auch nicht vergessen, dass sie sehr jung waren zu dieser Zeit. Also, in dem Alter habe ich auch noch längere Briefe geschrieben (lacht).

I: Die Künstler hatten aber auch relativ viel Zeit.

IP: Und waren ganz ihrer künstlerischen Erfahrung hingegeben, haben den ganzen Tag Sinesindrücke aufgenommen und haben das dann in Briefen verarbeitet. Das hat sicherlich auch mit dieser Entwicklungsphase zu tun, mit diesem Alter, dem Übergang zum Erwachsenenendasein und dieser künstlerischen Verarbeitung des Ganzen. Ich glaube aber auch, dass zwischen Rilke und Paula auch sprachlich eine große Nähe ist, das Schwärmerische, das Paula sehr stark aufgreift. Das unterscheidet die beiden stark von den Overbecks, die da sehr viel zurückhaltender sind, eher ironisch im Ton. Man merkt, dass Fritz Overbeck auch Pathos vermeidet. In den Liebesbriefen merkt man schon, dass er verliebt ist, aber er nimmt auch vieles zurück und sagt: „So ist das ja auch nicht.“

I: Aber sehr herzlich, oder?

IP: Ja, auch sehr liebevoll, aber auch ein bisschen humorvoll. Er kann zwar sehr zärtlich schreiben, aber irgendwo schreibt er auch: „Die Sonne hat irgendwas vergoldet, ach, vergoldet wollte ich gar nicht schreiben, das klingt so abgedroschen.“ Ihm war vergoldet schon zu viel. Da fängt Rilke ja erst an, der eine ganz andere Sprache benutzt. Und zu dem Zitat von Paula eben: Das hat Overbeck auch so gesehen, diese Sinesindrücke, aber er hätte es nie so geschrieben, sondern er hätte es sehr viel zurückgenommener geschrieben.

Das „Leben“, das da so für sich steht, was für sie das Große war, „Leben“ als vollständiger Satz. Das hätte sich in Overbecks Sprache nie wiedergefunden, das findet sich in seiner Bildsprache auch nicht wieder. Außer, dass es sich eben mittelbar ausdrückt, in einer bescheideneren, schweigsameren und sehr gewollt unpathetischen Art und Weise. Er hat das Pathos sehr gescheut. Vielleicht hatte er auch Angst, es nimmt dem Ganzen etwas von Authentizität. Oder er hatte Angst, er verliere etwas über das Pathos. Es könnte was zugeeckt werden, was ihm eigentlich wichtig ist. Man merkt in den Briefen so ein bisschen: Er scheut das Pathos wie der Teufel das Weihwasser, auch wenn er sich in einer pathetischen Stimmung befindet, kurvt er noch daran vorbei mit seiner Sprache, weil er das eigentlich so nicht ausdrücken möchte.

I: Aber dann scheint er auch Modersohn sehr ähnlich zu sein, oder?

IP: Ja.

I: Es fällt mir sehr stark auf, weil die beiden Maler eher in sich gekehrte Menschen sind.

IP: Das haben die beiden auch als Seelenverwandtschaft aufgefasst. Deswegen hat Overbeck auch betont: „Modersohn ist mir von allen der Liebste. Er ist mir malerisch, aber auch menschlich am nächsten.“ Da ist, glaube ich, eine große Ähnlichkeit.

I: Jetzt haben Sie ganz am Anfang gesagt, dass ästhetische Erfahrung immer auch mit Selbstreflexion, mit Veränderung zu tun hat. Glauben Sie, dass solche Schwellenerfahrungen möglich sind?

IP: Ich glaube schon, dass Schwellenerfahrungen in dieser ganzen Zeit und in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Künsten und insbesondere der Malerei eine große Rolle gespielt haben. Ich glaube auch, dass das für Fritz Overbeck eine Rolle gespielt hat, schon die Entscheidung, nach Worpswede zu gehen. Er kam ja von der Düsseldorfer Akademie wie so viele, hat aber, anders als manch andere der Worpsweder Maler, das Studium auch ganz abgeschlossen. Er hat auch festgehalten an dem Akademischen zunächst und wollte auch das Studium wirklich beenden und dann war da dieser Schritt, das alles hinter sich zu lassen und nach Worpswede zu gehen und das antiakademische, künstlerische Leben zu suchen; das war für ihn ein ganz entscheidender Punkt. Auch schon ein Übertritt in eine ganz andere Phase, was ich auch so als Schwellenerfahrung verstehe. Eine ähnliche Erfahrung, die dann Hermine Overbeck auch machte, ein paar Jahre später, als sie von der Damenakademie kam. Sie war noch stärker als Fritz Overbeck von den Vorstellungen bürgerlichen Lebens geprägt, was sie als bürgerliche Frau tun darf und was nicht und sie musste Worpswede als große Freiheit erleben, weil sie dort frei malen und arbeiten konnte. Ich glaube, dass der Begriff der Schwellenerfahrung auch zutrifft auf spätere Zeitpunk-

te in Overbecks Leben. Möglicherweise auch durch die Erkrankung seiner Frau, die doch auch sehr schwer war. Sie war viele Monate in verschiedenen Sanatorien, hat auch einen Lungenflügel verloren, war wirklich gesundheitlich beeinträchtigt. Auch die Entscheidung Worpswede zu verlassen, zu einem recht frühen Zeitpunkt ja auch. Aus verschiedenen Gründen, aus gesundheitlichen Gründen für seine Frau, aber auch aus künstlerischen Gründen. Das war sicherlich auch ein wichtiger Punkt oder eine wichtige Weiterentwicklung. Er hätte auch in Worpswede bleiben können, er war sehr erfolgreich mit dem, was er da getan hat. Er hätte versuchen können in diesem Kreis weiter Bestätigung zu finden, sich weiter wohl zu fühlen und das zu malen, wofür man ihn gelobt und bezahlt hat. Er hat den Mut aufgebracht und offenbar das Bedürfnis gehabt zu sagen: „Ich probiere noch mal etwas ganz Neues. Ich halte mich nicht fest an der nächsten Torfhütte und dem nächsten Birkenstamm, sondern ich will was ganz anderes malen.“ Diese Voraussetzung, dieser Mut weiterzugehen, das ist vielleicht etwas, wofür die Zeit in Worpswede eine Voraussetzung war. Dass da ein Fundament gelegt wurde bei vielen Künstlern, die Bereitschaft sicher zu glauben: „Ich kann als Künstler bestehen, ich kann das hier und ich kann das auch woanders, diese Selbstentwicklung, diese Persönlichkeitsentwicklung steht ganz oben.“ Was für Paula Modersohn-Becker auch so wichtig ist: „Wenn ich weiter muss, dann muss ich weiter. Da darf mich keiner aufhalten.“ Das ist etwas, was sehr hoch gehalten wurde im Worpsweder Künstlerkreis und das spürt man auch bei Overbeck, in einer bescheideneren, weniger expressiven Weise, aber doch irgendwie eine kontinuierliche Weiterentwicklung, die sehr früh gestoppt worden ist, weil er mit 39 Jahren gestorben ist, sehr unerwartet, aber es ist doch wahrscheinlich, dass diese Entwicklung so weitergegangen wäre. Eben nicht sehr bruchartig, aber doch immer wieder mit neuen Schwellenerfahrungen, vielleicht mit Ortswechseln oder künstlerischen Weiterentwicklungen, die kontinuierlich eine Weiterentwicklung seiner Kunst aber auch seiner Person bedeutet hätten.

I: Die Künstler haben sich ständig innerhalb einer Entwicklung begriffen. Daher auch der Ausdruck „Werdende“. Welche Bedeutung hat der Status „Werdende“ für das Selbstverständnis und die Zielsetzungen der Künstler? (→ Zitat Rilke)

IP: Ich glaube, das „Werden“ ist auch das Leitmotto der Zeit gewesen, nicht nur in Worpswede, sondern auch generell um die Jahrhundertwende. Es ist natürlich bis heute auch das Leitmotiv der künstlerischen Arbeit, der Künstler schlechthin. Das „Werdende“ ist ja immer das, was den künstlerischen Selbstaussdruck befeuert, noch mehr, noch andere Dinge erreichen zu können, noch nicht bei sich angekommen zu sein. Werden, wer man ist. Diese große, unlösbare Aufgabe letztendlich, das spielt schon eine große Rolle. Es spielt viel-

leicht auch eine Rolle, dass das ewige Werden einen auch davon befreit zu sein. Wenn man immer der „Werdende“ ist, ist man natürlich auch nie angekommen. Man hat die Freiheit sich ständig neu zu erfinden. Man lässt sich nicht festlegen. Das ist etwas, was die Künstler generell und auch in Worpswede sehr stark gesucht haben. Die Freiheit von Zuschreibungen beziehungsweise die Freiheit, sich selbst solche Zuschreibungen zu geben, nicht von außen annehmen zu müssen. Indem man sich als „Werdender“ bezeichnet, die Freiheit zu haben: Ich werde ja noch, es kann ja in einem halben Jahr schon ganz anders aussehen.

I: Ja, man muss sich einfach nicht festlegen, zumal die Künstler ja alle noch sehr jung waren. Sie haben sich ja noch sehr viel inspirieren lassen, haben alles aufgesaugt. Und ich will behaupten, wenige von denen, vielleicht die, die etwas älter waren, waren schon etwas gefestigter in ihrem Kunstverständnis. Aber viele haben sich doch noch mal beflügeln lassen. Auch Rilke, der aus dieser Zeit einiges gezogen hat.

IP: Ja. Und dann sieht man auch sehr stark und gut den Unterschied zwischen den Malern und Malerinnen. In dem Sinne ist Paula Modersohn-Becker eigentlich ein Maler gewesen und keine Malerin: Sie hat an diesem Status des „Werdenden“ festgehalten, wie es sonst die Männer haben. Die Frauen, die dann Kinder bekamen, konnten daran nicht mehr festhalten, indem man Mutter ist, muss man eine gewisse Konstanz bereitstellen. Ich kann nicht mit einem kleinen Kind auf dem Arm ständig eine „Werdende“ sein und sagen: „Ich bin heute so und morgen anders.“ Das geht dann nicht mehr. Und da sieht man, dass auch in *dem* Punkt die Künstlerinnen sich von diesem Ideal verabschieden mussten, sich ständig neu zu erfinden. Sie waren dann schon auf eine Rolle festgelegt, ganz unweigerlich. Und die Männer konnten das noch stärker von sich distanzieren und konnten sagen, sie haben zwar Kinder, aber in ihrer Rolle als Künstler bleiben sie die ewig „Werdenden“, die „sich Verwandelnden“. Auch Rilke hat ja dann die Distanz herstellen können zwischen der Rolle als Ehemann und Vater und der als Künstler, die so stark im Vordergrund stand.

Teil IV:

I: Wenn man eine interdisziplinär ausgerichtete Künstlergruppe untersucht und die Wechselwirkungen von Kultur und sozialem Handeln verdeutlichen möchte, bietet sich ein kulturwissenschaftlicher Ansatz an, der die Bedeutung von Kultur als Alltagspraxis zu ergründen versucht. Schon in Teil I des Interviews wurde deutlich, dass im Rahmen der „Kultursonntage“ bestimmte Regeln und Rituale eingehalten wurden. Was glauben Sie: Welche Rolle spielen Rituale und performative Akte im Rahmen der Kultursonntage?

IP: Also, da werden andere präzisere Aussagen zu machen können, weil Overbeck gar nicht Teil dieser Rituale war. Ich glaube allerdings von dem, was ich weiß, dass Rituale eine sehr große Rolle gespielt haben. Es war eine sehr rituelle Art, sich gemeinsam als Gruppe zu entwerfen. Das spielte, glaube ich, eine große Rolle, um ein Selbstbild zu verfestigen; auch in Abgrenzung zur dörflichen, bäuerlichen Außenwelt, in Abgrenzung auch zu den Akademien wiederum. Es gab eben viele bürgerliche und andere Bereiche, von denen man sich absetzen wollte. Das Bild von Vogeler macht es ja sehr deutlich: Auch seine Art zu zeichnen und malen hat ja etwas sehr stark Ritualisiertes. Es geht um die immer gleiche Symbolik, die auf bestimmte Weise verwendet wird und gar nicht so sehr um die Variationen und Vielfalt, sondern sehr stark um die Wiederholung bestimmter Motive und Gesten. Das hat eine sehr große Rolle gespielt.

I: Man kann ja auch sagen, dass die Künstler sich in ihrem Habitus ein wenig ähneln. Dass es vergleichbare Haltungen oder Verhaltensweisen gab oder äußere Merkmale. Dass es zum Beispiel die beiden „Mädchen in Weiß“ gab, das hatte ja auch seine Bedeutung. Und auch die Farbe hatte eine bestimmte Symbolik.

IP: Ja, sehr stark. Und für die Maler natürlich ohnehin, die die Farbe mit Symbolik aufgeladen haben, gerade in der Zeit. Ich glaube, dass Fritz Overbeck das Rituelle gescheut hat, so wie er das Pathos gescheut hat. Ich glaube, das war für ihn eher eine Bedrohung des Authentischen. Ich kann es nicht mit Zitaten belegen, aber es ist ein sehr starker Eindruck, dass das Rituelle für ihn etwas war, das sich über die echte Erfahrung, das echte Gefühl legt und dass er das aus diesem Grunde vermieden hat. Obwohl er die Gewohnheit auch gesucht hat. Die meisten Künstler suchen gewohnte Abläufe, Strukturen, um dann in diesem sehr gesetzten, sicheren Rahmen künstlerisch tätig sein zu können. Wenn nach außen nichts gesetzt ist, kann man sich auf die innere Arbeit gar nicht konzentrieren. Das heißt, es war ja schon ein sehr rituelles Leben in dem Sinne, dass es sehr starke Strukturen hatte, bestimmte Abläufe. Es wurde sehr regelmäßig morgens aufgestanden, gemalt, man traf sich abends, dann wurde wieder gemalt. Das war ja ein sehr gleichförmiger Rhythmus, den alle Künstler der Künstlerkolonie sicherlich auch für sich genutzt haben, um konzentriert arbeiten zu können. Aber ich glaube, dass es für Fritz Overbeck eher ein Hilfsmittel war, um eine Tagesstruktur zu entwickeln, um arbeiten zu können und weniger eine Möglichkeit, sich selbst damit zu definieren oder zu inszenieren, wie das Rilke und Vogeler sicher stärker genutzt haben.

I: Ja, und wo dieses Rituelle wirklich in Richtung Selbststilisierung ging, Stilisierung der Gruppe und der eigenen Person auch.

Reflexion:

I: Nun kommen wir auch schon zum letzten Teil des heutigen Interviews. Aus der 1. Interviewrunde im Januar konnte ich die Erkenntnis ziehen, dass das Verbindende des Worpsweder Kreises zum einen in der Herkunft der Künstler und zum anderen im geistigen Austausch begründet liegt. Weder künstlerische Gemeinsamkeiten noch die Verfolgung politischer oder gesellschaftskritischer Ziele waren hier von Belang, zumal man sich deutlich von Gruppierungen der Bohème abgrenzte. So drängte sich mir immer mehr eine Frage auf, die ich Ihnen nun zum Abschluss stellen möchte: Wie verstand sich der Worpsweder Kreis wohl selbst? Wie kann man diese Künstlergruppe innerhalb parallel existierender Gemeinschaften positionieren? Man kann ja nicht sagen, es ist eine Gruppe der Bohème mit ausschweifendem Lebensstil oder es ist eine Gruppe, die dafür eintritt lebensreformerische Maßnahmen durchzusetzen, wobei Vogeler das in seinen späteren Jahren ja durchaus getan hat. Wenn man aber jetzt diesen Zeitraum betrachtet: Was war charakteristisch, wie verstand sich der Kreis wohl selbst?

IP: Ich glaube, dass gerade die Negativformulierungen, die Sie genommen haben, ganz entscheidend waren für das Selbstverständnis des Kreises. Nicht sich über die verschiedenen Bereiche zu definieren, sondern – zumindest in der anfänglichen Gründungszeit – durch die wirklich ganz starke Reduktion auf die Kunst, auf das Wesentliche, wie es damals hieß. Die Verbindung von Kunst und Persönlichkeit eigentlich. Die Kunst war eben nicht nur das Malen, sondern auch das Selbstverständnis als Künstler. Ich glaube, dass das eine wichtige Rolle spielte. Der Wunsch, sich von all dem abzugrenzen. Es war ja eine sehr unübersichtliche Zeit mit ziemlich vielen Bestrebungen in gesellschaftlicher, politischer, künstlerischer Art. Es gab ja jede Art von Bewegung und Ideologie, Idealismus. Ich glaube, dass es gerade der Versuch war, sich von all dem abzusetzen und in dem Blick nach innen oder in die Natur einen Kern zu finden, etwas Festes, was eben nicht diesen Strömungen und Moden unterworfen ist, sondern etwas Dauerhaftes bereitet, eine Sicherheit letztendlich auch, eine Gewissheit, mit der man arbeiten kann.

I: Dafür würden die Rituale ja dann auch wieder sprechen. Für dieses Feste, Strukturierte.

IP: Genau, und dafür würde auch die Abwehr der nachziehenden Künstler sprechen, die dann eben möglicherweise andere Strömungen mit hineingebracht hätten und andere Tendenzen. Man sagte: „Nein nein, wir wollen hier ganz für uns sein, ganz abgeschlossen von der Außenwelt und uns nur auf uns und die Malerei konzentrieren.“ Ich glaube, dass das eine große Rolle spielte. Ich glaube auch, dass das Selbstverständnis des Kreises weniger bürgerlich war als wir ihn heute sehen. Ich glaube, die haben sich ein bisschen bohémehafter

wahrgenommen als wir das heute denken. Sie haben nicht die Bohème als solche gesucht, aber sie waren natürlich im Vergleich zu der Dorfbewölkerung die Exoten und ihre Abende waren mit Theater, Musik und Gedichtvorträgen und Wein schon auch eher bohèmehaft als das Leben der Dorfbewohner. Ich glaube, dass sie diesen Gestus durchaus auch gesucht und auch genossen haben. Aber unsere rückblickende Einschätzung, dass da auch viel Bürgerliches im Spiel gewesen ist, gerade in den Rollenverständnissen innerhalb der Paare, das würde sie vielleicht erschrecken. Sie haben vielleicht gedacht, sie könnten sich von dem Bürgerlichen stärker absetzen, könnten ihre Herkunft stärker hinter sich lassen durch diesen Zusammenschluss, indem sie so ganz weit raus gehen in einen Ort, wo sonst keiner ihrer bürgerlichen Verwandten je Urlaub machen würde. Da dachten sie, glaube ich, sie lassen alles so hinter sich. Wie das oft ist im Leben: Rückblickend stellt man fest, man kann es eben nicht hinter sich lassen. Sie haben vieles mitgenommen von ihrem bürgerlichen Erbe. Es ist aber glaube ich nie etwas, was das Selbstverständnis geprägt hat, sondern erst unser Verständnis des Künstlerkreises.

I: Vielen Dank für das angenehme Gespräch.



### 7.2.5. Interview mit Dr. Frank Laukötter am 23. März 2011 in Bremen

Teil I:

I: Sie sehen hier Heinrich Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff* von 1905. Man kann davon ausgehen, dass er – in einer Retrospektive – mit diesem Bild einen Eindruck von dem vermitteln wollte, was sich im Spätsommer 1900 auf dem Barkenhoff ereignete. Sämtliche Künstler des Kreises sind abgebildet, lediglich Rilke und Hauptmann fehlen. Dennoch kann sich der Betrachter in die besondere Atmosphäre dieser Zeit einfühlen, kann sich eine Vorstellung von den stimmungsvollen Treffen der Künstler machen. Wie stellen Sie sich diese „Kultursonntage“ vor und was wissen Sie darüber?

IP: Also, ich stelle mir das vor wie in einem Salon, wie etwas, was aus dieser Tradition hergekommen ist. Da treffen sich eben Künstlerexistenzen und tauschen sich aus über ihre eigene Kunst, über die Kunst der anderen. Es gab auch viele Doppelbegabungen, aber natürlich gibt es so Kernkompetenzen in der Kunst und ich denke, dass das dann da zur Debatte stand und die sich dort ausgetauscht haben. Dichtung wurde vorgelesen, Gemälde wurden vermutlich besprochen, das weiß ich aber nicht ganz genau und es wurde – wie das Bild zeigt – musiziert. Aus vielen der erst beruflichen Beziehungen gab es dann auch eheliche Beziehungen. Das trifft natürlich besonders zu auf unsere Künstlerin, Paula Modersohn-Becker, die hier gesammelt wird und ausgestellt wird. Die hat auch dieses Haus und diesen Kreis als eine Art Durchlauferhitzer erlebt, ist aus einem gutbürgerlichen Kontext gekommen, hat das als vermutlich als eine unglaubliche Ästhetisierung ihrer bürgerlichen Existenz empfunden, als eine Umwertung. Und das, was Sie eben sagten, dass Sie auf den Sommer 1900 schauen: Ich denke, sie hat sehr viel daraus gezogen, sie hat aber dann irgendwann – ich spreche jetzt wiederum als Leiter dieses Hauses speziell für Paula Modersohn-Becker – irgendwann hat sie gemerkt, dass es auch noch weitergehen muss und hat Worpswede verlassen für Paris. Insofern gibt da durchaus auf der einen Seite etwas, was man als Künstlerin daraus ziehen konnte, aber was letztendlich doch nicht genügte. Um diese regionale und vielleicht auch nationale Fessel zu sprengen, war es für sie nötig, mehrmals nach Paris zu fahren und dort Einflüsse zu sammeln. Aber ich glaube nichtsdestotrotz, dass das natürlich für eine Art Abschied aus der bürgerlichen Existenz wichtig war, dass sie überhaupt dort Anschluss gefunden hat an den Kreis. Das ging ja erst über Mackensen. Dass sie dann aber auch in den Barkenhoff aufgenommen worden ist und auch andere Kunst, wie Dichtung und Musik, wichtig wurden.

I: Man kann ja davon ausgehen, dass diese Nachmittage oder Abende nach einem bestimmten Programm abgelaufen sind. Kann man diese Programme rekonstruieren? Gibt es da

Dokumente oder irgendwelche Hinweise, die darauf schließen lassen, wie die Künstler verfahren sind, wie sie so einen Tag organisiert haben?

IP: Ich kann da ad hoc nichts zu sagen, ich habe da noch nicht geforscht. Da müsste man halt die Quellen wälzen, wie das unterschiedliche Personen beschreiben und schauen, wie würden sie die Struktur nachbuchstabieren. Ich bin mir gar nicht mal sicher, ob das bei allen gleichermaßen gesehen wurde. Also, das müsste man in Angriff nehmen, da kann ich leider nichts zu sagen.

I: Ja, kein Problem. Martha Vogeler hat ihre Lebenserinnerungen auf Band gesprochen und die wurden mir auch zugänglich gemacht. Sie sagte, dass diese Treffen immer nach bestimmten Regeln verlaufen sind.

IP: Ja, welche waren das? (lacht)

I: Das wäre jetzt auch meine Frage gewesen. (lacht) Aber ich denke, das steht auch in einem engen Zusammenhang mit den Programmen. Dass es wahrscheinlich bestimmte Regeln gab, wann wer aufgetreten ist, irgendetwas gesagt hat. Aber vielleicht wäre das auch eher eine Frage für das Archiv, die noch eher an den Quellen dran sind, was den Barkenhoff betrifft.

IP: Ja, da würde ich auch empfehlen, dass Sie die Kollegin ansprechen. Ob die da was hat? Ob es vielleicht so etwas gab wie eine Art Stundenplan, das weiß ich nicht. Das wäre interessant zu wissen. Einen Plan, der diesem Tag eine derartige Struktur gab, ob so etwas existierte.

I: Was die Themen betrifft: Martha Vogeler sagte auch: „Es ging immer um etwas.“ – das heißt, es waren ja bestimmte Gesprächsthemen wichtig. In den letzten Interviews habe ich erfahren, dass dieser Kreis nahezu apolitisch war – Vogeler war in der späteren Zeit natürlich das genaue Gegenteil – aber zu dieser Zeit war man eher apolitisch. Würden Sie da auch zustimmen?

IP: Ich habe den Eindruck, ja. Also, das kann ich jetzt nicht mit Fug und Recht sagen, aber aus dem Gedächtnis der Quellen, die ich irgendwann vor acht Jahren mal näher gelesen habe, würde ich das auch unterstellen, dass das damals so war und dass dieses Ästhetizistische, muss man vielleicht sagen, eher so einer L'art pour l'art-Ideologie anhängt, die sich nicht so sehr als politisch verstand. Also, es ist in gewisser Weise schon eine Insel gewesen, dieser Barkenhoff, der sich nicht so groß gekümmert hat um industrielle Revolution und Verstädterung. Das war auch das genaue Gegenteil, herauszugehen aufs Land und das nicht zu sehen. Es ist auch eine Form von Abkapselung, deshalb dieses Insulare, diese Inselexistenz.

I: Kann man dann von einer Flucht ins Idyll sprechen?

IP: Das ist sehr pointiert, aber ich glaube, dass es als Arbeitshypothese auf alle Fälle funktioniert. Da müsste man mal gucken, gibt es dafür Belege?

I: Aber an der Person Vogeler kann man ja schon einiges festmachen.

IP: Ja.

I: An seiner Gestaltungswelt, die er da aufzog.

IP: Das ist bei Vogeler, finde ich, sehr romantisch und verklärend, dieser Rückgriff auf das Mittelalter, diese Inszenierungsformen, dass er sich als Ritter verkleidet und dann die Heimkehr feiert. Dass er sich auch fotografieren lässt in entsprechender Kostümierung, das ist schon ein absoluter Ausstieg aus dem eigentlichen Alltag, eine absolute Inszenierung.

I: Inszenierung, ja. Man könnte ja auch sagen, es ist so eine Art Marketingkonzept gewesen.

IP: Ja.

I: Da er sich als Künstler profilieren wollte.

IP: Ja.

I: Martha sagte auch, dass finanzielle Themen eher gemieden wurden. Es wurde nicht gerne über das Geldverdienen gesprochen. Sie sagt: „Wenn Menschen über solche Dinge sprachen, entfernte man sich von ihnen, die schob man weg. Menschen die an Verdienen dachten, das passte nicht hinein.“ Wofür spricht denn so ein Kommentar?

IP: Sie ist dabei gewesen. Da wird wohl was dran gewesen sein. Vogeler war ja betucht, er hatte ja Hintergrund und man musste über so etwas auch nicht sprechen. Vermutlich war es unfein. Das ist zu unserer heutigen Zeit hier in der Gegend immer noch so, dass man eben nicht so sehr über Geld spricht. Das kann man vermutlich rückübertragen auf eine Zeit, die über 110 Jahre zurückliegt. Da haben sich die Mentalitäten sicher nicht geändert.

I: Zumal da ja verschiedene Künstlerpersönlichkeiten waren. Zum Beispiel Mackensen hatte ja schon das Bedürfnis sich profilieren zu müssen, vielleicht, weil er auch aus anderen Verhältnissen kam.

IP: Ja.

I: Vielleicht musste er sich auch noch mehr anstrengen, wie auch immer. Aber Vogeler hatte ja auch diesen gutbürgerlichen Hintergrund.

IP: So ist es.

I: Er hatte sehr gut geerbt. Und da war es einfach auch selbstverständlich.

IP: Und er war ja schließlich auch der Hausherr, das entscheidet auch darüber mit. Dass es den Rilkes teilweise finanziell nicht gut ging, ist auch bekannt, aber ich glaube, dass es in

dem Kreis eben nicht ein Thema war, weil es tabuisiert worden ist. Man müsste das auch mal überprüfen, aber es kommt mir sehr schlüssig vor.

- I: Die Zwistigkeiten zwischen Clara und Paula sind vielleicht ja auch dadurch begründet, dass Rilkes sich zurückziehen mussten, weil es nicht so gut lief. Paula war ja auch nicht ganz einverstanden, dass Rilke so einnehmend war und sie ihre Freundin nicht mehr hatte.
- IP: Da weiß ich nicht, inwiefern das jetzt durch diese Frage des Geldes bestimmt ist. Ich glaube fast eher, das ist eine Frage von Zeitökonomie. Dass die Frau, die sie als beste Freundin haben möchte, in dem Moment, wo sie Ehefrau des Dichters ist, wenig Zeit für sie hat und dieses Beste-Freundin-Sein nicht erfüllen kann. Ich glaube, dass die Zeitökonomie in dem Fall ein viel wichtigeres Moment war.

Teil II:

- I: Natürlich gab es neben den weihevollen, feierlichen Sonntagen auch den arbeitsintensiven Künstleralltag in Worpswede. Wie kann man sich einen typischen Tag im Leben von Paula vorstellen? Gibt es da Hinweise, dass man sagen kann, sie ist vielleicht nach einem bestimmten Schema verfahren? Hat sie eher improvisiert in den Tag hinein gelebt?
- IP: Das ist eine sehr interessante Frage. Sie fragen das sehr detailliert, die Frage habe ich mir so noch nie gestellt, muss ich gestehen. Als Historiker bin ich manchmal froh, wenn ich wochenweise oder monataweise weiß, wo sie gerade ist oder tagesgenau bestimmen kann: Wann ist sie denn aufgebrochen nach Paris? Diese Taktung so weit zu treiben, zu gucken, was hat sie an einem Tag X gemacht in der Zeit von- , wann ist sie aufgestanden, was hat sie gefrühstückt, was hat sie nach dem Frühstück gemacht – zum Teil Gymnastik, und da gibt es auch ganz wunderbare Zeichnungen – da kann ich jetzt gar nicht exakt sagen, wie der Ablauf war. Da muss ich passen. Mit der Lupe habe ich noch nie geguckt. Das müsste man mal detektivisch nachspüren, ob sich das für ein paar Tage belegen lässt.
- I: Kann man denn vielleicht auch Aussagen zu Worpsweder Künstlern generell machen, wie sie so einen Tag im Allgemeinen verbracht haben. Vielleicht gab es da Anhaltspunkte, zum Beispiel, dass man sich nach dem Wetter, nach einem besonderen Sonnenstand richtete? Ja, wonach richtete man sich? Vielleicht frage ich einfach so: Wovon war man abhängig?
- IP: Bei den Malern bestimmt. Also, wenn man Pleinair malt, klar, dann ist man von gewissen Dingen abhängig. Und wenn man ein bestimmtes Licht einfangen will und das vor der Natur machen will, dann auch. Allerdings kann man natürlich auch Skizzen machen und das im Atelier weiterverarbeiten. Oder wie Otto Modersohn das gemacht hat. Er hat ja Tier-

modelle gehabt und da Farben studiert. Also, man kann das ja auch innen machen. Aber sobald der Anspruch da ist, das vor der Natur zu machen, ist man natürlich darauf angewiesen, dass das Wetter stimmt. Gerade bei den Landschaftsmalern ist das unabdingbar, sich nach dem Klima zu richten, nach der Atmosphäre, nach dem Licht. Müsste man dann auch tagesgenau gucken. Das wäre eine interessante Frage. Ob man da Eintragungen findet wie: „War am Soundsovielten da, habe zwei Stunden gewartet, bis das Licht richtig war.“

I: Man müsste die Tagebucheintragungen noch detaillierter durchschauen...

IP: Ich könnte so auch keine Stelle direkt raussuchen und sagen: „So und so war es.“ Es wäre natürlich schön, wenn man so etwas hätte, wo sie so einen Tagesablauf mal beschreibt.

I: Also von Modersohns weiß ich, wie der Ablauf seines späten Künstleralltags war.

IP: Spät heißt: Ab wann?

I: In der Fischerhuder Zeit, die Christian mitbekommen hatte und beschreiben konnte. Sie haben auch gesagt, dass es Otto wichtig war, dass Paula malen konnte und dass sie auch ein Kindermädchen zur Verfügung gestellt bekam für Elsbeth, eine Haushaltskraft und so weiter. Haushalt war also hinfällig, darum musste sie sich nicht kümmern. Das ist ja schon sehr sehr emanzipiert für diese Zeit, vor allem, wenn ich an das letzte Gespräch über Hermine Overbeck-Rohte denke. Das ist ja etwas ganz anderes.

IP: Ja. Da muss man auch sagen, so viele Probleme es auch gab in der Ehe von Otto und Paula Modersohn, ist dieser Umgang der Eheleute miteinander ganz enorm, von einer großen Toleranz getragen. Das ist schon so, dass Otto Modersohn auch – sooft er vielleicht kein Verständnis hatte für die Kunst und dieses Freiheitsstreben seiner Frau – dass er ihr das eingeräumt hat und sie unterstützt hat. Das, was manche Frau sich heute vielleicht wünscht, nämlich dass der Mann sagt: „Ich löse dich da raus aus deinen Verstrickungen“, das hat er ihr ermöglicht und auch ermöglicht, als eine Trennung anstand, dass sie trotzdem nach Paris fahren konnte, dass er ihr Geld geschickt hat, Bücher geschickt hat. Das ist schon ein ganz ganz großartiges Eheverhältnis trotz vielerlei Probleme. Das ist sehr außergewöhnlich zu dieser Zeit.

I: Ja, das denke ich auch. Somit wäre natürlich auch geklärt, wie es um die finanzielle Sicherheit und Abhängigkeit von Personen stand. Paula hätte ohne ihre Stipendien von Verwandten und ohne Ottos finanzielle Unterstützung ihre Kunst nicht-

IP: Sie konnte von der Kunst ganz einfach nicht leben. Sie brauchte halt andere Einnahmequellen, das war halt vorwiegend ihr Mann oder die Familie, die ihr was hat zukommen lassen.

I: Gab es auch Zeiten, in denen Paula wirklich Bilder verkauft hat? Oder kam das alles erst nach ihrem Tod?

IP: Drei Stück. Drei Stück hat sie zu Lebzeiten verkauft.

I: Welche Bilder waren das?

IP: Hmm...das war vor allen Dingen das Bildnis „Säuglings mit der Hand der Mutter“. Das Bild hat sie an Rilke verkauft und dadurch einen Teil ihres Paris-Aufenthaltes finanzieren können. Und dann, das müsste ich im Werkverzeichnis noch mal nachgucken (3 sek.). Ich komme jetzt nicht auf den Namen. Das müsste ich noch mal recherchieren. Also, es sind unglaublich wenige, das ist sehr bezeichnend. Sie hat ja auch versteckt gemalt. Ihr Mann hat ihr das ermöglicht, aber selbst der hat sich dann überraschen lassen, was da alles entstanden ist.

I: Und die anderen Künstler waren dann auch-

IP: Die waren eigentlich vollkommen ausgeschlossen. Gut, als dann der Nachlass gesichtet worden ist...

I: Da war man absolut überrascht.

IP: Genau, das heißt, es war eine Offenbarung. Es muss teilweise auch irritierend gewesen sein, weil diese Radikalität der Vereinfachung bei den älteren Herren, sag ich mal, nicht Gang und Gäbe war. Das brauchte halt eine gewisse Zeit, bis das verstanden worden ist.

Teil III:

I: Wie die Worpsweder Künstler selbst den Alltag inmitten der rauen Natur, aber auch die kulturellen Zusammenkünfte mit den Gleichgesinnten wahrgenommen haben, bringen ihre empfindsamen und auf einen hohen Grad an Selbstreflexion schließenden Tagebucheintragungen und Briefwechsel zum Ausdruck. Besonders in den Texten von Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke wird immer wieder deutlich, dass Worpswede in seiner Gesamtheit eine Fülle an sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung bietet. (→ Zitat Paula, Einführung „ästhetische Erfahrung“) → Was verstehen Sie persönlich unter ästhetischer Erfahrung? Und welche Bedeutungsinhalte schätzen Sie für die Betrachtung künstlerischer Lebensformen als besonders elementar ein?

IP: Hab ich Sie richtig verstanden? Was ist ästhetische Erfahrung für Sie, Frank Laukötter?  
(lacht)

I: Genau.

IP: Und da gab es noch einen zweiten Teil, den müssen Sie gleich mal wiederholen.

I: Vielleicht belassen wir es zunächst bei dem ersten Teil.

- IP: Ja genau. Weil da kratz‘ ich mir schon den Kopf. (3 sek.) Was verstehe ich darunter? Da kann man Bücher drüber schreiben, darüber kann man wahrscheinlich eine eigene Dissertation schreiben, oder sogar ne Habil...(3 sek.).
- I: Das kann jetzt wirklich nur ihre eigene kleine Definition sein, das kann ja gar nicht alle Bedeutungsaspekte umfassen. Vielleicht nennen sie das, was Ihnen am wichtigsten erscheint.
- IP: Es ist glaube ich wichtig, dass man es global denkt, wie Sie es eben sagten, dass man es gar nicht so fassen kann. Das ist halt ein Element davon. Ich komme – das ist das Einfachste – zurück auf das Zitat von Paula Modersohn-Becker: Was ist das Ästhetische? Das ist bei diesem Zitat etwas *Synästhetisches*. Also es betrifft eben nicht nur den Sehsinn, sondern da ist auch der Geruch mit gemeint, da ist ein Gefühl für den Winter gemeint, da ist aber auch der Tastsinn, wenn man Schnee spürt, Kälte, die Blendung, wenn die Sonne drauf scheint. Das alles ist damit gemeint, dass man diesen Sinnen sozusagen nachspürt, die man hat. Nur weil es eine bildende Künstlerin ist, muss das nicht nur der Sehsinn sein, sondern das sind eben auch die anderen Sinne. Es gibt dieses Krächzen der Bäume, wenn die Last des Schnees so schwer ist, dass er herunterfällt. Es macht ein gewisses Geräusch, man bekommt ein Gefühl für die Last, man sinkt selbst ein in dem Schnee. Das sind so körperliche Erfahrungen, die, denke ich, wichtig sind. Ohne dass ein Künstler das produktiv umsetzt in Malerei oder Komposition, in ein Gedicht. Man nimmt das erstmal wahr. Und die Künstler haben sich dadurch, dass sie so etwas einmal gemalt, gemacht haben, gefragt: „Wie kann man das angemessen darstellen?“ Und damit haben sie immer schon die Frage beantwortet: „Wie kann ich es überhaupt erstmal wahrnehmen?“ Und ich glaube, dass das zu der Zeit sehr wichtig war, nicht nur für Paula Modersohn-Becker. Dass die Natur mit allen Sinnen wahrgenommen wird, oder eine bestimmte Atmosphäre, ein bestimmtes Licht, eine bestimmte Jahreszeit. Ich glaube, man muss alle sinnlichen Kanäle für die Frage nach der ästhetischen Erfahrung miteinbeziehen. Und Erfahrung – jetzt wird es philosophisch – das ist eine Relation von einem Subjekt mit der Objektwelt. Die Frage ist dann immer: Was ist das für ein Subjekt, wie beschreibt sich dieses Subjekt? Das gewinnt ja auch mit den Erfahrungen. Ich glaube, dass es um eine Art von Reichtum geht, um eine Individualität, die erzeugt wird durch solche sinnlichen Erfahrungen, die eingebettet wird in ein ganzheitliches Konzept von Leben. Das ist ja die letzte Vokabel, die sie da genannt hat. Dieses Leben ist sehr global gefasst. Man hat den Eindruck, was jetzt diese Subjekt-Objekt-Relation betrifft, dass es zum einen natürlich *ihr* Leben ist. Sie kann das nur auf ihren egozentrischen Punkt, dieses Nervensystem, was mit Sinnen ausgestattet ist,

beziehen. Da wird alles integriert, verarbeitet. Aber es gibt einen da draußen, wie auch immer dieses Ding an sich bestimmt ist. Das hat sie ja auch beschäftigt: Was ist das da für eine Erfahrungswelt, wie erschließt man sich die? Und diese Relation ist unglaublich wichtig und wird Tag für Tag neu ausgelotet. Und das vor allen Dingen in solchen Musestunden, also nicht, wenn sie jetzt doch kochen würde, was auch sinnlich sein kann, sondern bei einer Art total unnützen Naturerfahrung. Natur ist ja eigentlich dafür da, dass man raus geht und sein Feld anbaut, etwas zu essen hat, um sein Leben zu sichern. Aber seitdem Petrarca auf den Mont Ventoux gestiegen ist und so etwas wie eine ästhetische Erfahrung gehabt hat bei so einem Risikobewusstsein und sich ihm eine neue Weltsicht eröffnet hat bei so einem erhabenen Ausblick, ist es schon so, dass die Landschaftsaneignung plötzlich ein Luxus ist. Dass man eben nicht schaffen gehen muss wie ein Bauer, sondern auf der Pirsch ist nach sinnlichen Erfahrungen. Und das eben in Abstand von den Notwendigkeiten sich zu ernähren. Also das ist eine unheimliche kulturelle Leistung, so in Distanz zu gehen. Ich glaube, das macht so eine ästhetische Erfahrung aus.

I: Benötigt man dann auch einen hohen Grad an Selbstreflexivität?

IP: Absolut, ja.

I: Das wird mit eingeschlossen in die Erfahrung, den Erfahrungsbegriff.

IP: Ja.

I: Was den Begriff auch von dem Wahrnehmungsbegriff unterscheidet.

IP: Ja, ja. Also, wahrnehmen, das hat so eine leicht passive Komponente. Etwas erfahren heißt auch, sich etwas in einer gewissen Weise aneignen. Ich glaube, das hat Paula Modersohn-Becker, das hat dieser Kreis gemacht... Ist es Petrarca wirklich gewesen mit dem Mont Ventoux? Oder vertue ich mich da gerade? Aber ich glaube, er war's. Also er hat es noch irgendwie als Vorwurf empfunden, dass er nicht Acht seiner selbst hat, aber Jahrhunderte später ist das nicht verwerflich. Also, es ist nicht eine Gigantomanie des Menschen über das Schöpfungswerk zu reflektieren, sondern da ist was, da ist Natur, da ist Worpsswede und ich guck mir das mal auf eine ganz bestimmte Art und Weise an, wie sich die Landschaft verändert von Jahreszeit zu Jahreszeit. So einen Baum... Dieses Zitat kann man ja auch so lesen, dass das Leben nicht nur *in* dieser Frau ist, sondern sie nimmt das Leben auch in dem Wechsel von Leben zu Schnee wahr. Sie nimmt auch den Baum als Gegenüber wahr, mit fast so einer Art von Personalität. Der Baum ist dafür da, dass man ihn fällt, damit man im Winter einen warmen Ofen kriegt, aber sie nimmt ihn anders wahr, der bleibt da stehen, der ist ein Element in dieser Situation und kann Element werden in einem Bild, beziehungsweise Teil werden einer Beschreibung.



- I: Das geht auch nahe ran an den Begriff des „kosmischen Lebens“, den Modersohns beschrieben haben. Es war ja Otto Modersohn besonders wichtig, den Mensch unter die Natur zu stellen, als kleinen Teil des großen Ganzen; was in Paulas Werk natürlich anders ist, aber vielleicht ist dieser Naturerfahrungsbegriff ganz ähnlich.
- IP: Ja, ist es. Gerade in dem Zitat, das Sie da herausgesucht haben, da sind die beiden sehr dicht beieinander.
- I: Welche ästhetischen Erfahrungen machen die Künstler in Worpswede und innerhalb des Worpsweder Kreises? Das ist natürlich ein sehr weites Feld, aber vielleicht kann man ja irgendwelche Kategorien finden. Sie haben ja eben schon von den ästhetischen Erfahrungen in und mit der Natur gesprochen. Das würde ich auf jeden Fall als eine Kategorie ansehen. Findet man noch weitere Felder, in denen die Künstler zu solchen ästhetischen Erfahrungen gelangen können?
- IP: (3 sek.) Da sind natürlich ganz wichtig die ästhetischen Erfahrungen in zweiter Instanz, die eben nicht vor der rohen Natur stattfinden, sondern die widergespiegelt werden durch Werke. Die Frage: Wie kann ich überhaupt eine Landschaft darstellen? Ich habe ein Format von 50 hoch und 70 breit und versuche eine erhabene Landschaft zu malen. Wie geht das überhaupt? Also, wie kann ich das, was ich in der Landschaft als erhaben erfahren habe – dieses Gefühl: ich so klein, die Landschaft so groß – wie kann ich das als Künstler bannen auf so einen Fetzen von 0,35 qm, wie kann das überzeugend geschehen? Ich glaube, dass das ein Motor ist, überhaupt Kunst zu machen, für die damals. Das dort widerzuspiegeln, dass die das in dem Kreis aber auch wechselseitig geschätzt haben. Also, wenn sie Rilkegedichte lesen und dort Blumen vorkommen, also wie diese Blumen geschildert werden – und da kommt man schon zum nächsten unglaublich schweren Begriff, der Repräsentation – dann stellt sich die Frage, wie man so eine ästhetische Erfahrung aus der ersten Natur sich sozusagen in der Kultur als zweiter Natur aneignen kann. Also, was man da für Modi finden muss, um nicht einem naiven Realismus zu verfallen, der vielleicht platt ist und nicht funktioniert, sondern wie man mit dem Medium – das kann Sprache sein, auch Malmaterie, die Plastizität im Farbauftrag oder was auch immer – wie man das adäquat umsetzt und da eine Sprache erfindet. Ich glaube, das ist eine ganz wichtige Frage bei dieser ästhetischen Erfahrung von Kunst, sei es Poesie, sei es Musik, sei es bildende Kunst.
- I: Ja, damit sprechen Sie auch schon die interdisziplinäre Ausrichtung des Kreises an. Kann man denn davon ausgehen, dass künstlerische Transformationen stattfanden, zum Beispiel Übertragungen des Materials von einem in das andere Medium?

- IP: Ganz bestimmt, aber ich habe kein gutes Beispiel dafür.
- I: Da ich ja keine Kunstwissenschaftlerin bin, möchte ich fragen, ob Vogelers Illustrationen ein Beispiel dafür wären. Vogeler, indem er Rilkes Literatur illustriert? Oder Jacobsen? Ist diese Kunst schon eine Übertragung?
- IP: Ich finde das schwer. Um etwas mit Hand und Fuß zu behaupten, müsste ich suchen und gucken, wo ich diese Transformationen wiederfinde. Und die zweite Frage ist: Ist es eine gelungene Transformation? Das, was ich eben erzählt habe, von der Transformation von Natur in Kultur, das ist das eine. Was Sie jetzt fragen, ist eine andere Übertragung. Von einem Medium der Kunst in ein anderes. Da müsste man noch mal genau nachgucken. Ad hoc hab ich da nichts mit Substanz zu sagen.
- I: Oder wo sich eine Kunstform der anderen annähert durch Übernahme von Merkmalen.
- IP: Also, was mir jetzt einfällt, ist: „Du nahmst dich heraus aus den Kleidern.“ – das ist etwas aus dem „Requiem“ von Rilke. Man kann so etwas natürlich kurzschließen mit dem Akt und womöglich mit dem „Selbstbildnis vom 6. Hochzeitstag“, wo er vielleicht das Bild vor Augen hatte, als er die Zeile erfand. Und dann müssten Sie oder wer auch immer entscheiden: Ist das jetzt eine gute Übersetzung dieses Stücks der bildenden Kunst in Lyrik? Und erfüllt es den Zweck – der Titel heißt „Requiem“ – dass es eben eine Erinnerung ist an eine Frühverstorbene von jemandem, der vielleicht dieses Œuvre erst, obwohl er ja ein Bild von ihr gekauft hat, im Nachhinein, posthum verstanden hat. Dann ist das natürlich eine Art von Übersteigerung, bei Rilke oft mit einem unglaublichen Pathos versehen. Aber das ist natürlich der Ton, den er immer wieder in seinen Gedichten anstimmt. Da würde ich schauen. Wenn ich jetzt suchen müsste, würde ich gucken: Aha, Moment, ich les nochmal das Requiem ganz intensiv und würde schauen, wie hängen einzelne Zeilen mit dem Œuvre von Paula Modersohn-Becker zusammen. Weil es ja auch eine Hommage an sie ist. Was hat das also mit ihr als Person zu tun, mit ihr als Mensch? Wie eignet sich der Dichter das an?
- I: Glauben Sie, dass diese ästhetischen Erfahrungen, die die Künstler in Worpswede machen, auch innerhalb des Kreises, dass man diese auch als „Schwellenerfahrung“ bezeichnen kann.
- IP: Also, so restriktiv wie Sie das aufgezeigt haben, ja, ich glaube schon. Ja. Ich glaube, dass das auch gerade der Genuss ist von ästhetischen Erfahrungen, weshalb wir oder auch die früheren Generationen so etwas kultiviert haben, weil es schon eine Transformation, eine Bereicherung der Individualität, des Menschseins bedeutet.

I: Also, dass man wirklich eine Phase durchläuft, die Veränderungen der Persönlichkeit beeinflusst? Kann das vielleicht auch zu Veränderungen des Kunstverständnisses oder des künstlerischen Werkes führen?

IP: Definitiv.

I: Könnten Sie da vielleicht sogar ein Beispiel nennen?

IP: Schauen Sie sich an, was Paula Modersohn-Becker in den letzten zwei Jahren geschaffen hat. Das ist sehr anders. Als sie dann nochmal in Paris ist und Bernhard Hoetger kennenlernt und Hoetger sie bestätigt, weiter Kunst zu machen, ist das für sie eine unglaubliche Erleichterung. Sie erfährt da eine Ermutigung und gerät in eine Art Schaffensrausch, ist selbst plötzlich unglaublich überzeugt von dem, was sie macht, auch zu Recht. Dieses fortgesetzte Arbeiten, sich ein Œuvre zu erarbeiten und an einem Punkt zu sein, wo vielleicht eine Krisis da ist, dann halt rauszugehen, Tapetenwechsel, und dann jemanden zu treffen, der plötzlich ähnlich tickt oder eine Bestätigung loslässt – das ist für sie schon sehr wichtig gewesen. Ich glaube, dass diese „Schwellenerfahrung“ eine ständige Transformation ist. Es gibt zwar manchmal so Phasen, wo sich ein Œuvre setzt und man merkt, dass sich ein Stil wiederholt, da ist eine Sicherheit gewonnen, das ist ein Plateau, auf dem man sich ausruht. Aber irgendwann ist auch das vielleicht zu Ende und dann kommt die nächste Phase. Im Spätwerk von Paula Modersohn-Becker ist es schon unglaublich, wenn man das mit früheren Werken vergleicht. Wenn man da Sachen auseinanderhält, die sechs bis acht Jahre auseinander sind, da erlebt man quasi die Revolution der Moderne in einem Œuvre. Das geht aber nur, indem jemand viel guckt, generell guckt; Natur, aber auch viel Kunst, viel reist, sich die Kunst anderer Kreise anguckt. Also nicht nur Mackensens, sondern-

I: Daher auch die zahlreichen Reisen nach Paris ins Louvre.

IP: Ja, genau. Cézanne gucken gehen. Mackensen ist zwar das Eine, damit kann man mal anfangen,-

I: Wobei sie dem ja auch sehr früh kritisch gegenüberstand.

IP: Es war dann für sie auch eine Offenbarung in Paris.

I: Sehr scharfsinnig, ne?

IP: Ja, absolut.

I: Gerade zu dieser Zeit, um 1900, ist es offensichtlich, dass die Künstler alle noch in einer Entwicklung sind. Sie sind alle noch sehr jung, lassen sich noch sehr stark inspirieren und sind noch nicht so festgesetzt, nicht noch nicht so statisch. (→ Zitat Rilke) Welche Bedeutung hat der Status „Werdende“ für das Selbstverständnis und Zielsetzung der Künstler?

- IP: Bei Rilke ist das Werden, glaube ich, ein Leben lang wichtig gewesen. Ich weiß nicht, ob er jemals einen Stand, einen Moment erlebt hat, in dem er sich als fertig angesehen hat. Das glaube ich nicht, so nomadisch wie er gelebt hat. Ich glaube, dass er immerzu ein „Werdender“ gewesen ist. Was heutzutage aber auch in diesem Life-long-learning drin ist, was jetzt nicht nur Poeten betreffen muss. Das wird jetzt in der Anthropologie eingepflegt, dass dies permanent, Tag für Tag stattfindet, bis wir vergehen.
- I: Und für die Künstler selbst? In Paulas Tagebüchern kommt es auch immer wieder vor, diese Aussage: „Ich werde etwas, irgendwann werde ich etwas, ich werde es schaffen.“ Aber sie sagt nie: „Ich bin es geworden“, möchte immer noch weiter. Bei Rilke ist es natürlich genauso. Ist das besonders charakteristisch für diese besondere, jugendliche Phase oder kann man das auf das gesamte Künstlerleben übertragen?
- IP: Ich glaube, dass bei diesen Künstlerexistenzen einfach eine Sensibilität dafür da ist, per se gegeben ist. Aber ich glaube sogar, dass es selbst bei uns, die wir Verwerter in zweiter Instanz sind, so ist, dass wir weitermachen, weitermachen, weitermachen und ein Projekt jagt das nächste. Wir möchten uns ja auch irgendwo vervollkommen und irgendwann ein Projekt abschließen. Ich glaube, dass das einfach sehr menschlich ist und dass es im gesteigerten Maße natürlich bei den Künstlern gegeben ist, sich als „Werdende“ zu verstehen. Also, wenn die irgendetwas machen und merken – ich stell mir da so den Rilke vor, der dichtet da, guckt sich das an und denkt: „Was hab ich denn da geschrieben, das passt aber so nicht!“ Dann gibt es mehrere Fassungen und die fünfte ist dann richtig. Das ist in der Malerei genauso und da gibt es auch so Farbbeschreibung von Matisse: Wenn er hier was Gelbes setzt und da wieder Grünes, dann macht das was mit dem Gelb, dann muss etwas Rotes dagegen gesetzt werden, bis es irgendwie passt.
- I: So eine permanente Form von Selbstkritik.
- IP: Genau. Das ist ein Werden der Person aber auch an einem Gegenstand, der von dieser Person geschaffen wird. Das Problem bei diesen Dingen ist, die müssen auch mal irgendwann fertig werden, das ist bei Gedichten so, bei Bildern so und bei Promotionen auch. (lacht) Wenn der Eröffnungstermin ist, dann sollte die Ausstellung gehängt sein. In dem Moment wird das durchbrochen, da gibt es einen Fixpunkt und da muss das Werden eines Dings einfach fertig sein. Wenn man so etwas wiederholt – also, dieses Panther-Gedicht, das hat er ja nicht 20 Jahre später noch mal geschrieben, sondern da ist dann was anderes aktuell, mit etwas anderem wird gerungen. Der Mensch selbst ist nochmal etwas anderes. Rilke war nie so richtig fertig mit sich.

Teil IV:

I: Wenn man eine interdisziplinär ausgerichtete Künstlergruppe untersucht und die Wechselwirkungen von Kultur und sozialem Handeln verdeutlichen möchte, bietet sich ein kulturwissenschaftlicher Ansatz an, der die Bedeutung von Kultur als Alltagspraxis zu ergründen versucht. Schon in Teil I des Interviews wurde deutlich, dass im Rahmen der „Kultursonntage“ bestimmte Regeln und Rituale eingehalten wurden. Was glauben Sie: Welche Rolle spielen Rituale und performative Akte im Rahmen der Kultursonntage?

IP: (3 sek.) Die geben den Tagen Struktur. Wenn es da einen Stundenplan gäbe, das würde mich interessieren, dann könnte ich das genauer sagen. Das ist jetzt nur abstrakt, was ich sage. Ich fände das interessant zu wissen: Performative Akte, also bei der Dichtung, ist das belegbar? Ich fände es interessant, ob es wirklich auch so war, dass einzelne Künstler – jetzt meine ich bildende Künstler – zugelassen haben, dass man ihnen beim Malen zuzuckt. Das wüsste ich jetzt nicht zu belegen, da kenn ich keine Stelle, wo es heißt-

I: Natürlich, das sind ja auch performative Akte.

IP: Ja genau, und wo halt jemand da steht und malt und sagt, warum er das macht.

I: Vielleicht innerhalb dieser Künstlerehen, bei Paula und Otto vielleicht.

IP: Ich wüsste jetzt keine Stelle, wo ich sagen könnte, da steht's. Das kenne ich nicht. Es gibt Aufnahmen von Picasso, das ist so. Aber es gibt auch andere Künstler, wie zum Beispiel Francis Bacon, der nicht zugelassen hat, dass jemand zuguckt. Ich glaube, dass das eine Tendenz ist, die viele Künstler betrifft.

I: Ich glaube, was die Kunst im Worpsweder Kreis anging, darüber hat man wahrscheinlich gar nicht so viel gesprochen, wenn man sich getroffen hat, weil man den anderen nicht verletzen wollte, weil man versucht hat, die größtmögliche Toleranz an den Tag zu bringen. Eine einheitliche künstlerische Richtung gab es ja auch nicht. Vielleicht hat man deshalb eine andere Ebene gesucht, sich geistig auszutauschen über bestimmte Themen, die die Kunst im Allgemeinen betreffen. Aber ob es nun die eigene Kunst war, das ist die Frage.

IP: Das wäre interessant zu wissen, also, ob nach einer Lesung von Rilke die Leute gesagt haben: „Hm...“

I: Ja, oder ob ein aktuelles Gemälde von Modersohn, von Vogeler oder einem anderen vorgestellt wurde und das besprochen wurde, das würde mich interessieren.

IP: Ich wüsste es nicht.

I: Rilke hat ja aktuelle Gedichte vorgelesen und hat seine Freunde angesprochen, die eigentlich auch Inspiration des Gedichts waren. Er hat sie mit in sein Gedicht integriert.

IP: Es wäre interessant zu wissen, was dann als Effekt kam. Also, haben Sie da was rausgefunden inzwischen? Dass da auch Reaktionen kamen, außer „Applaus, Applaus“? Wurde das auch analysiert?

I: Ich weiß nur, dass diese Gedichte auch als Anker der Beziehungen untereinander fungiert haben. Als die Künstler nicht mehr alle in Worpswede wohnten, als Rilke in Berlin war oder Paula in Paris, dass Paula dann geschrieben hat: „An unseren Sonntagen sind Sie unter uns, auch wenn sie körperlich nicht anwesend sind. Wir vermissen Sie.“ Und er schickt dem Kreis ein an ihn adressiertes Gedicht. Aber da gab es sicherlich auch Reaktion, da müsste ich nochmal nachforschen.

IP: Ja, da müsste man nochmal gucken und ob es so etwas auch für die Kunst gab.

I: Dazu habe ich bislang noch nichts gefunden. Ich habe mich auch mit Frau Müller aus dem Haus im Schluf darüber unterhalten und sie sagte auch, sie sei sich sehr sicher, dass die Künstler sich nicht über Kunst unterhalten hätten, jedenfalls habe sie nichts Gegenteiliges gehört.

IP: Also ich wüsste es auch nicht. Auch in der Monographie Rilkes über Worpswede...man erfährt eigentlich sehr wenig über einzelne Kunstwerke, das ist erschreckend.

I: Aber so detailliert über die Künstler selbst.

IP: Ja, genau, es geht um Personen und Einstellungen, aber das, was mir eigentlich viel mehr liegt, das steht da eigentlich nicht drin. Was ist da jetzt eigentlich zu sehen, welches Bild hat er gemeint? Guck doch mal genau hin: Wie ist das komponiert? Welche Farben? Wie ist der Farbauftrag? So etwas, was ich heutzutage als Kunsthistoriker wichtig finde, mich davorzustellen und anzufangen, ich guck mir das an und beschreib das erstmal und deute dann. Das passiert eigentlich kaum. Das ist vielleicht ein Zeichen, ein Symptom dafür, dass die vielleicht gar nicht so viel über bildende Kunst gesprochen haben.

I: (→ Zitat Ellen Spickernagel) Was meint sie mit ästhetischen Codes, was kann man darunter verstehen? Ich fand das sehr schwierig, ich habe auch diese Begriffskombination noch nicht so oft gehört.

IP: Das ist sehr abstrakt. Das ist das, was ich eben bei Rilkes Monographie moniert habe. Führt sie das weiter aus, was sie mit Codes meint?

I: Nein. Leider nicht.

IP: Das ist sehr schade. Gerade zur Zeit der Moderne, wo diese christliche Ikonographie dahin ist, es nicht mehr diesen *einen* Kanon gibt, bricht das ja auf. Man kann das immer noch bedienen, aber das führt beim Publikum zum Gähnen. Die erfinden dann neue Motive, neue Themen, die nicht geädelt waren und zu der Zeit vielleicht auch nicht so gerne gese-

hen wurden und damit das überhaupt ankommt, tun die sich zu Gruppen zusammen. Das war bei den Worpswedern ja der Fall. Eben weil sie sich zusammengetan haben, eine gemeinsame Stoßrichtung hatten, rausgegangen sind – „raus aus der Akademie!“ – und eben nicht diesen Kanon runterleiern, sondern eine eigene Bildsprache finden. Das kam plötzlich an. Dann hatten die diesen unglaublichen Erfolg in München. Damals werden diese Leute wahrscheinlich gedacht haben: „Ah, das ist diese Gruppe, die haben so eine gemeinsame Ausrichtung, die haben ein Programm, die haben vielleicht auch so etwas wie einen Code entdeckt, einen Stil oder was man auch immer darunter verstehen will.“ Das hat wahrscheinlich damals funktioniert. Ich glaube aber heutzutage, wenn man sich diese fünf anguckt, aus der Monographie, haben diese zwar gemeinsame Themen, aber die Malerei ist doch sehr unterschiedlich. Von einem Code zu sprechen, wird sehr schwierig. Wenn man genau hinguckt, ist das nicht der Fall. Es gibt zwar gemeinsame Themen, es gibt vor allem das Interesse als Gruppe aufzutreten und dadurch eine Speerspitze zu haben und ins öffentliche Bewusstsein zu dringen. Aber die haben sich ja dann auch wieder zerstritten. Aber da kann man auch bemerken, dass denen auch klar war, dass sie unterschiedliche künstlerische Positionen vertreten. Dann sind ihre Ziele auseinander gegangen. Das haben sie auch bei diesen *Ismen* in der Moderne, dass der Kubismus eben nicht nur eine One-Person-Show war bei Picasso, sondern Braque war auch noch mit im Boot. Die „Brücke“-Künstler, das ist auch eine Gruppe, die tun sich zusammen, haben eine gemeinsame Ideologie, kann man sagen, schätzen eine gemeinsame Kunst, arbeiten dann zusammen, aber irgendwann ist das dann auch vorbei. Das geht bis zu den „Young British Artists“, das ist auch so eine Stoßrichtung, da wird etwas promotet und dann sind die irgendwann mal in einer Gruppenausstellung und irgendwann überlebt dann Damien Hirst, der King der Group.

I: Sind das dann Dynamiken, die man nicht immer nachvollziehen kann?

IP: Ich weiß nicht, oder es ist normal. Um jetzt noch mal die Synästhesie zu bemühen und den interdisziplinären Ansatz: Diese Geschichten gibt es bei Gruppen in der Musik auch (3 sek.). Wie hießen sie denn noch? Robbie Williams war bei...? Take that!

I: (lacht)

IP: Ja, der ist sozusagen der Damien Hirst von Take That geworden. Dann ist er abgestürzt und jetzt machen die wieder was zusammen.

I: Ja, es ist schwierig, zumal ich auch nicht weiß, ob sie (Spickernagel) das jetzt auf die Gründerväter bezieht oder auf diesen Kreis, der um 1900 zusammenfand. In diesem Fall

finde ich es sehr sehr gewagt, von einer eigenen Bildsprache zu sprechen. Dann kann ja eigentlich nur die Gründergeneration gemeint sein, oder?

IP: Also, ich würde es auch darauf beziehen wollen, weil da macht es vielleicht noch Sinn. Ich glaube auch, dass dieses Vogeler-Bild schon so eine Art Sehnsuchtsbild ist, da hat er etwas zusammenkomponiert, was es eigentlich schon gar nicht mehr gab. Das ist sozusagen die Erschaffung einer Wunschwelt (2 sek.), in dem Bewusstsein, dass sie passé ist.

Reflexion:

I: Nun kommen wir auch schon zum letzten Teil des heutigen Interviews. Aus der ersten Interviewrunde im Januar konnte ich die Erkenntnis ziehen, dass das Verbindende des Worpsweder Kreises zum einen in der Herkunft der Künstler und zum anderen im geistigen Austausch begründet liegt. Weder künstlerische Gemeinsamkeiten noch die Verfolgung politischer oder gesellschaftskritischer Ziele waren hier von Belang, zumal man sich deutlich von Gruppierungen der Bohème abgrenzte. So drängte sich mir immer mehr eine Frage auf, die ich Ihnen nun zum Abschluss stellen möchte: Wie verstand sich der Worpsweder Kreis wohl selbst? Wie kann man diese Künstlergruppe innerhalb parallel existierender Gemeinschaften positionieren, wenn sie weder gegenbürgerlich war noch gesellschaftsreformerischen Anspruch hatte? In späteren Jahren von Vogeler schon, als er ein bestimmtes Ideal verfolgte, aber zu dieser Zeit kann man es ja eigentlich nicht behaupten. Wie kann man das Selbstverständnis des Kreises wohl bestimmen?

IP: Das ist eine wirklich schwierige Frage. (3 sek.) Ich glaube, dass die Herkunft schon sehr bürgerlich, gutbürgerlich ist. (3 sek.) Die Frage ist: Kann man nachweisen, dass es neben dieser Selbstvervollkommnung durch ästhetische Erfahrung – das heißt: in der Natur, an der Natur oder mit der Kultur – ob es nicht doch so eine Art Freiheitsbewegung in diesem Kreis gab. Da müsste man gucken, ob diese Loslösung von den bürgerlichen Bindungen eine solche Freiheitsbewegung ist und diese Auslotung der individuellen Existenz. Die Frage ist: Wie ist das mit der Liebe? Gibt es nicht eine andere Form von Liebe außer dieser in der bürgerlichen Ehe praktizierten? Da bin ich mir nicht sicher, da müsste man mal gucken, was unter der Hand zwischenmenschlich gelaufen ist, ohne dass es wirklich zu uns rübergekommen ist.

I: Findet man da Hinweise im Archiv?

IP: (lacht) Wo findet man da Hinweise?

I: Ja, das ist meine Quellensuche! Aber diesen Freiheitsgedanken finde ich sehr interessant und auch vielgestaltig.



IP: Das ist in der Ehe von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker wirklich so gewesen, dass er ihr diese Freiheit zugestanden hat. Es sind erst in den letzten Jahren Briefe zu Tage gekommen, wo klar wird, dass Paula Modersohn-Becker Beziehungen zu Sombart hatte. Es ist auch in der ersten Auflage der Briefe etwas unterlassen worden zu erwähnen, dass nämlich die Ehe nicht vollzogen worden ist über lange Jahre. Also, das sind Dinge, die Jahrzehnte später nicht öffentlich gemacht worden sind. Ich glaube, dass da auch – so apolitisch das erscheint – eine gewisse Suche nach der Frage, was ist eigentlich Liebe, wie definiert man Liebe um 1900, dass das in dem Kreis virulent war. Wie sehr das dann praktiziert worden ist, ist schwer nachzuvollziehen, weil es unter der Decke gehalten worden ist und immer noch gehalten wird. Wie ausgeprägt dieses politische Engagement ist, da würde ich auch jetzt sagen: Das war noch nicht so extrem. Und Programmatik – also diese Gruppe hat, wenn sie das vergleichen (das ist jetzt wieder so ein relationales Moment), es gibt nicht so etwas, wie ein Manifest beispielsweise, wie bei den Futuristen mit ihrem Credo: „Brennt die Museen nieder!“, die solche Sachen dann unheimlich übertrieben in die Öffentlichkeit tragen und das Medium Zeitung nutzen. Das ist in der Worpsweder Gruppe halt eher romantisch, so intim, das wird eher im kleinen Kreis gehalten. Also es ist halt wiederum diese Inselexistenz. Also ich fände das sehr interessant mal zu gucken, wie das mit der Definition von Beziehung damals war, mit zwischenmenschlichen Beziehungen; wie sich das dann doch unterscheidet vom bürgerlichen Leben, aber nicht so etwas wie Bohème eben. Also, wenn man sich dann auch andere Zeiten anguckt, auch frühere Zeiten – ich denke jetzt gerade an die Kristiania-Bohème, weil wir da ein Projekt planen. Da wurde halt noch anders gelebt und geliebt. Und das war ein sehr ekstatisches, orgiastisches Leben. Das gab es in Worpswede, denke ich, nicht. Das war dann doch wiederum...

I: ...unter dem Deckmantel.

IP: Genau.

I: Selbst bei Vogelers, ne? Martha Vogeler musste auch später ausbrechen und ist eine sehr leidenschaftliche Beziehung eingegangen, weil-, ja, warum eigentlich? Das wäre wirklich interessant, das noch einmal zu hinterfragen.

IP: Ja. Also, da ist die Frage, ob man da irgendwie noch etwas rausbekommt von denen, die jetzt noch leben. Also ich bin ja mit niemandem dort bekannt, verwandt oder nachgeboren. Was noch mündlich zu erfahren ist, oral history, also, was Sie da noch rauskriegen von den nächsten Generationen durch so eine mündliche Tradition. Das ist auch noch so eine Option, dass so Familien Sachen auch unter Verschluss halten für längere Zeit.

I: Um den Ruf der Künstler auch zu schützen?

IP: Ja, ja. Oder weil es immer noch nicht in ein gewisses Bild passt. Diese Bilder werden ja auch erzeugt durch die Frage, was man auslässt und was nicht. Das ist mit den Briefen bei Paula Modersohn-Becker, denke ich, auch der Fall. Es wurden ja nicht alle publiziert.

I: Es ist ja auch mein Anliegen zu vermitteln, dass dieser „Mythos Worpswede“, diese goldene Zeit, gar nicht immer so golden war, und dass es da auch zu Krisen und Auseinandersetzungen kam.

IP: Ja. Es besteht so eine Tendenz zur Verklärung.

I: Ich danke Ihnen vielmals für das Gespräch.

## 7.2.6. Interview mit Beate C. Arnold am 24. März 2011 in Worpswede

Teil I:

I: Sie sehen hier Heinrich Vogelers Gemälde *Sommerabend auf dem Barkenhoff* von 1905. Man kann davon ausgehen, dass er – in einer Retrospektive – mit diesem Bild einen Eindruck von dem vermitteln wollte, was sich im Spätsommer des Jahres 1900 auf dem Barkenhoff ereignete. Sämtliche Künstler des Kreises sind abgebildet, lediglich Rilke und Hauptmann fehlen. Dennoch kann sich der Betrachter in die besondere Atmosphäre dieser Zeit einfühlen, kann sich eine Vorstellung von den stimmungsvollen Treffen der Künstler machen. Wie stellen Sie sich diese „Kultursonntage“ vor und was wissen Sie darüber?

IP: Zum Bild müsste ich dann noch ein bisschen später was sagen, vielleicht erstmal zur Frage: Also die Kultursonntage, eben diese Sonntage auf dem Barkenhoff, stelle ich mir so vor, dass die Künstler sich verabredet haben; es waren gezielte Treffen. Man traf sich eben an den Sonntagen auf dem Barkenhoff. Man kam zusammen, um verschiedene Dinge zu tun, zu lesen, singen, zu musizieren, das spielte glaube ich eine ganz große Rolle, um sich auszutauschen. Inwieweit das über künstlerische Formen ging, also um die Kunst selber – denn es waren ja alles bildende Künstler – das ist sehr offen. Es ist wahrscheinlich, oder ich bin mir sicher, dass man sich *nicht* über die Kunst unterhalten hat. Außer, wenn Rainer Maria Rilke dabei war, dann hat er Gedichte gelesen, hat er aus seinen Aufzeichnungen gelesen. Auch Carl Hauptmann hat das getan. Es ging mehr in die literarische Richtung, über Kunst selbst hat man sich nicht ausgetauscht. Im Vordergrund stand aber schon, dass die Künstler untereinander befreundet gewesen sind, insbesondere das Ehepaar Vogeler mit dem Ehepaar Modersohn, respektive, die waren ja um 1900 noch gar nicht verheiratet, das bahnte sich ja alles an. Also 1901 hat die Verheiratung der drei Künstler-/Literarenpaare ja erst stattgefunden. Aber die Freundschaft stand sehr im Vordergrund, es war eine Art von familiären Treffen, muss man sagen. Man hat sich aufgehoben gefühlt und ich denke schon auch, in eine andere Welt versetzt. Es gibt ja auch verschiedene Zitate dazu: „Es ist entrückt, verzaubert“, und so weiter. Es ist schon irgendwie auch so eine, man kann nicht sagen: Weltflucht gepflegt worden, aber es war schon eine besondere Angelegenheit und Heinrich Vogeler hat das in dem Fall ja auch sehr gepflegt; also so etwas Inselhaftes hat er ja mit seinem Barkenhoff ohnehin angelegt. Ich denke, dass diese Künstlertreffen, die kleinen Feste, Soireen – wie auch immer man das nennen will – einfach auch ein Zeichen dafür gewesen sind, wie er das auch gedacht hat. (3 sek.) Zu dem Bild?

I: Ja, gerne.

- IP: Das Bild. Sie sagten, das ist eine Anmutung oder man stellt sich vor, wie diese Treffen stattgefunden haben. Das ist aber überhaupt nicht so. Das Bild zeigt für mich den absoluten Bruch und ist für mich deshalb ein ganz wichtiges Werk von Heinrich Vogeler, was im Übrigen auch schon 1903 begonnen wurde, also auch noch mal näher an die eigentlichen Künstlertreffen herangeht. Man sieht im Grunde Menschen mit verschlossenen Gesichtern, es ist nichts Fröhliches, nichts Offenes, nichts wirklich Interaktives dabei. Die Menschen drehen sich fast, also Martha dreht sich fast aus dem Bild heraus, schaut in die Ferne. Es wird zwar musiziert, wie auch immer, aber es ist weder Fröhlichkeit noch familiäre, schöne Stimmung. Es zeigt schon durchaus, dass diese Künstlertreffen, die sicherlich ein sehr positives Gefühl hatten um 1900, da schon nicht mehr stattgefunden hatten.
- I: Man kann davon ausgehen, dass diese Treffen nach einem bestimmten Programm verlaufen sind. Kann man die Programme solcher Nachmittage oder Abende rekonstruieren? Dass man sagt, sie sind nach einem bestimmten Ablauf verfahren?
- IP: Halte ich für schwierig, habe ich auch versucht aus Gründen der Ausstellung 2007 zu rekonstruieren. Ich glaube, es gab immer Elemente, die wiedergekehrt sind: Es wurde immer gelesen, es wurde auch immer Musik gemacht. Mal wurde auch getanzt, das war aber auch nicht immer angesagt. Das wurde auch von manchen nicht so gerne gesehen, zum Beispiel von Rainer Maria Rilke, der sich da ja eher zierte. Aber dass man jetzt sagen kann, man traf sich und es gab eine Begrüßung, dann gab es denn Kaffee oder Tee und dann gab es Musikstunde – das kann man nicht verbrieft feststellen.
- I: Martha sagte in ihren Lebenserinnerungen, dass es immer bestimmte Regeln bei Tisch gab, dass man sich traf und es bestimmte Regeln gab. Kann man sagen, wonach man sich wohl richtete, welche Regeln von Belang waren?
- IP: Darüber weiß ich leider gar nichts. Also, ich gehe davon aus, dass Heinrich Vogeler, der ja gerade um die Jahrhundertwende, nachdem er den Barkenhoff gekauft und umgebaut hatte und natürlich ihn dann auch total ausgestattet hat, also mit seinem Porzellan, mit seinem Besteck,- ...dass das schon irgendwie eine Rolle gespielt hat, dass eine Inszenierung da war, dass Heinrich Vogeler sich und seine Freunde mit diesen Dingen umgeben hat. Weil das ja irgendwie ein Ziel für ihn gewesen ist, wie in anderen Künstlerorten vielleicht auch, dass eine Ästhetisierung des Alltags, des gesamten Lebens,- ...dass Leben und Kunst so eng wie möglich verschmelzen, dass das stattfindet. Und ich glaube, das wird auch eine Rolle gespielt haben. Er hat ja auch für Martha die Kleider entworfen und hat seine gesamte Barkenhoffumwelt gestaltet. Aber Tischregeln in dem Sinne, dass es da einen bestimmten Ablauf gab, das weiß ich nicht.

I: Martha sagt ebenso: „Es ging immer um etwas.“ Das bedeutet, es gab wahrscheinlich bestimmte Gesprächsthemen. Aus anderen Interviews weiß ich, dass politische Themen eher gemieden wurden, auch über finanzielle Themen sprach man nicht so gerne. Martha sagte: „Wenn Menschen über solche Dinge sprachen, entfernte man sich von ihnen, die schob man weg. Menschen, die an Verdienen dachten, das passte nicht hinein.“ Wie kann man sich das vorstellen?

IP: Ich denke, das hat auch ein wenig mit diesem Inselhaften zu tun. Man traf sich ganz bewusst, um sich – ja, vielleicht ist es auch ganz banal – um sich einen schönen Nachmittag zu machen. Man wollte sich vielleicht schon auch gegenseitig inspirieren, also, Heinrich Vogeler hat zum Beispiel um 1900 an Bethge geschrieben: „Rilkes Anwesenheit belebt hier das Dorf auf eine feine Weise.“ Das war schon wichtig, dass ein Impuls von außen kam. Aber ich glaube, die alltäglichen Sorgen sollten da ausgeklammert werden. Ich glaube, das war schon gezielt und das war auch bei – wenn man jetzt noch mal auf Rilke zurückkommt – überhaupt nicht Thema.

I: Also diese Fokussierung auf das Schöne, das Heile und Harmonische, was ja ganz den Idealen der Vogeler'schen Welt entspricht.

IP: Ja, genau.

I: Es gab also diese Gesprächsthemen, die wahrscheinlich um das Schöngeistige kreisten. Welche Musik oder Literatur wurde rezipiert?

IP: Also ich habe herausgefunden – das hier ist aus „Carl Hauptmann und seine Künstlerfreunde“ und auch in ein paar anderen Quellen –, dass es um Richard Strauss, Robert Franz und Schubert ging und Beethoven spielte eine Rolle. Walzer wurden gerne gespielt, damit getanzt wurde; es hatte damit auch etwas Leichteres. Aber wie gesagt, Schubert. Dann habe ich hier ein Trinklied von Richard Dehmel, es wurde eben auch gesungen, in einer Art und Weise, die Rainer Maria Rilke wahrscheinlich nicht so toll fand. Es gibt verschiedene Vertonungen der Mignon-Lieder aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Da weiß man nicht so genau welche, aber ich glaube zu wissen, ohne jetzt die Quelle benennen zu können, dass Vogeler ein großer Schubert-Liebhaber war, das ging schon eher in diese Richtung.

I: Also eher das Klassische und nicht das, was zeitgenössisch war.

IP: Ja, auf jeden Fall.

I: Das ist auch sehr interessant.

IP: Ja, wobei das eigentlich auch nicht erstaunlich ist, weil Heinrich Vogeler in seiner Kunst zu dieser Zeit ja auch sehr retrospektiv war. Er hat sich mit alten Meistern beschäftigt, eigentlich nicht mit den Zeitgenossen.

I: Eher der Romantik zugewandt.

IP: Ja, genau. Märchen, Minne, Mittelalter.

I: Daher passt die Musik ja auch sehr gut ins Bild, ne? Gerade so an der Wende zwischen klassischer und romantischer Musik. Aber Sie haben eben auch schon gesagt, dass die Künstler ihre eigenen Werke – mit Ausnahme von Rilkes Lyrik – nicht diskutierten, besprachen. Das war also kein Thema?

IP: Ich wäre dankbar dafür, wenn wir einen Hinweis dafür hätten oder vielleicht auch mal einen Text dazu, dass sich jemand über etwas geäußert hat. Wir wissen ja nur, dass Heinrich Vogeler die Kunst Paula Modersohn-Beckers sehr geschätzt hat und sich dann auch im späteren Werk nach ihrem Tod – in seinen Stilleben – auch mit ihrer Kunst auseinandergesetzt und selber Dinge adaptiert hat. Aber das Reden über die bildende Kunst, die Kunstwerke, die entstanden sind, hat meines Erachtens nicht stattgefunden. Das ist etwas, worunter Paula Modersohn-Becker, glaube ich, sehr gelitten hat, dass Rainer Maria Rilke sich in *keinster* Weise, trotz der Zuwendung zu ihr, über ihren künstlerischen Ausdruck geäußert hat und dass nur Bernhard Hoetger sich nachher in Paris mit Paula über die Kunst auseinandergesetzt hat. Es gibt sehr viele Anzeichen dafür, dass die Kunst in dem Falle ausgespart war. Sie war nur relevant in der Art, dass man sich hier im „weißen Saal“ traf und da natürlich alles gestaltet war von Heinrich Vogeler, aber es war eine Lebensumgebung und es war nicht eine Diskussion mit der eigentlichen Arbeit.

I: Das ist ja auch bezeichnend oder besonders für eine Künstlergemeinschaft, dass die eigene Kunst überhaupt nicht im Mittelpunkt des Interesses steht.

IP: Und die Frage ist ja natürlich, warum war das so? Unter Umständen, weil man auch keinen einheitlichen Stil verfolgt, gemeinsam. Denn das hat man bei vielen anderen Künstlergruppen ja schon, dass eine stilistische, formale Qualität da im Vordergrund stand. Aber das war hier sehr inhomogen und dann natürlich noch die unterschiedlichen Disziplinen, das kommt vielleicht noch hinzu, gleichwohl Heinrich Vogeler ja auch versuchte sich in allen Disziplinen zu bewegen, mehr schlecht als recht. Aber ich könnte mir vorstellen, dass das unter Umständen da einfach eine Rolle gespielt hat.

I: Martha Vogeler berichtet in ihren Lebenserinnerungen auch von zahlreichen Festlichkeiten auf dem Barkenhoff und an einer Stelle sagt sie: „Die Feste feierten wir eigentlich nach 1901.“ Sie spricht dabei von Kostümfesten, Theater- und Tanzaufführungen, die Kinder

sind zu dieser Zeit schon dabei. Also kann es sich nicht um diese Zeit um 1900/1901 handeln. Als was kann man denn dann diese Kultursonntage bezeichnen, waren das keine Feste für Martha oder wie kann man so eine Aussage verstehen?

IP: Mh...Da bin ich einfach nicht sicher genug, wie Martha Vogeler persönlich diese Treffen empfunden hat. Vielleicht auch noch mal eine gute Frage für die Erbinnen, ob sie sich in diesem Kreis aufgehoben gefühlt hat. Ich könnte mir vorstellen, dass das um 1900 zwischen den Literaten und Künstlern nicht so hundert Prozent der Fall gewesen ist. Dass sie sich aufgrund ihrer eigenen, vielleicht noch nicht so weit gediehenen Entwicklung einfach noch nicht als gleichwertiges Mitglied gefühlt hat. Könnte ich mir vorstellen, ohne das wirklich zu wissen. Wenn ich Rilkes Tagebuchaufzeichnungen lese, hat das auch immer etwas sehr Artifizielles, sehr oft. Es ist eben nicht so ausgelassen, wie man sagen würde, es ist ein wirkliches Fest, es ist einfach leicht, fröhlich, war es sicherlich auch. Aber ich glaube, es hatte auch immer die Tendenz zu so etwas zögerlichen, auch schweren Momenten und Zügen. Die Feste, die später hier stattgefunden haben, die Theateraufführungen zum Beispiel im Garten, die hatten einen ganz anderen Charakter. Die waren auch, glaube ich, offener. Die waren noch mehr geöffnet, wobei ich nicht sagen kann, dass diese Kultursonntage um 1900 irgendwie ein „closed job“ waren, dass nur der und der dazukommen durfte. Aber ich denke schon, dass es einfach ein kleinerer, vielleicht noch mal ein elitärer, abgegrenzter Kreis gewesen ist und die späteren Jahre einfach so ein bisschen was Lockeres hatten.

I: Und in diesen Jahren fanden dann auch die Tanzaufführungen von Isadora Duncan statt, die war ja auch da. Und die Theateraufführungen und Kostümfeste – das muss man alles ausklammern, das gehört alles nicht zu 1900?

IP: Nein, das gehört nicht zu 1900, das kommt später.

I: Ok, das ist wichtig, weil es in Marthas „Lebenserinnerungen“ missverständlich rüberkommt.

IP: Nein, das kommt definitiv später.

I: Sie erzählt von Theateraufführungen und sagt dann: „Und dann haben wir uns mit den Künstlerpaaren getroffen, Milly hat gesungen.“ Aber die Chronik ist doch anders.

IP: Ja (gedehnt). Wobei...es wurde sich auch verkleidet. Es gibt zum Beispiel mit Vogeler und Otto Modersohn ein Foto, da ist er irgendwie verkleidet. Aber das hat mit diesen eigentlichen Sonntagen auf dem Barkenhoff nichts zu tun. Also, ich will jetzt nicht sagen, dass so was nicht vielleicht schon früher passiert ist, aber ich bin mir ziemlich sicher, dass Martha eigentlich dieses Spätere gemeint hat mit den eigentlichen Festen.

I: Was mir vielleicht auch noch wichtig wäre, dazu haben Sie sicherlich einen Zugang: Welche Persönlichkeiten waren in den Jahren 1900/1901 auf dem Barkenhoff? Vielleicht existiert ja eine Gästeliste?

IP: Leider nein.

I: Nein, das ist ja schade!

IP: Es gibt leider keine Gästeliste, es gibt auch leider kein Gästebuch, weil das ja natürlich ganz toll wäre, wenn man Verschiedenes wüsste. Es gibt zum Beispiel von Carl Vinnen ein Gästebuch. Das wären vielleicht nochmal Indizien, um zu sehen, wer sich wann mit welchem Künstler getroffen hat, aber vom Barkenhoff gibt es das leider gar nicht. Und da kann man sich wieder nur auf solche Dinge berufen: Also entweder hat man Fotomaterial, dass man weiß, die sind wirklich dann auch verbrieft da gewesen, aber die Jahreszahl, die Benennung ist oft so schwierig, also Dichtung und Wahrheit, muss ich manchmal sagen.

I: In Sekundärliteratur findet man oft Aufzählungen von Gästen. Aber ich wollte einfach noch mal nachfragen, ob man das auch genauer zuordnen kann. Dann müsste ich das ja ungeprüft übernehmen und das ist immer so eine zwielichtige Angelegenheit.

IP: Ja, das ist schwierig. Ich habe mir in dem Fall mal versucht ein Bild zu machen, aber das sind nur so Versatzstücke, die man hat. Man weiß, wer war da und in dem Fall wissen wir, dass die Gruppe am Soundsovielten – das kann ich ihnen jetzt nicht genau sagen – nach Hamburg gefahren ist, um sich dort das Theaterstück anzusehen. Das war zum Beispiel auch einmal Thema. Sie hatten ja eben gesagt, man nahm sich etwas vor. Also, ich glaube, so gemeinsame Unternehmungen waren auch nicht unwichtig, darüber hat man dann auch unter Umständen reflektiert. Es war ja ein Stück von Hauptmann.

I: „Ephraims Breite“.

IP: Ja, genau. Aber so richtig, wann Gäste da waren, das ist schwierig.

I: Existieren denn Bilder von diesen Treffen?

IP: Nein, es gibt ein einziges Bild, Modersohns zu Besuch im Barkenhoff, das ist aber auch schon wesentlich später.

I: Ja, da sind schon Kinder dabei.

IP: Die Bekanntschaften gingen ja weiter, aber diese Art Kultursonntage, wie Sie sie meinen, glaube ich auch, dass die sehr beschränkt auf diese Zeit um 1900 gewesen sind. Da gibt es leider kein Fotomaterial, hätte ich natürlich auch gerne fürs Museum, weil ich auch nicht weiß, wie der „weiße Saal“ ausgestattet war. Man kann ihn sich nur vorstellen. Rilke beschreibt es ja: „Ich empfangе Gäste an den Sonntagen im ‚weißen Saal‘, da sind dann die



Türen mit den Ranken...“ Also man kann sich denken, welche Intarsien das ungefähr gewesen sind, aber auch das ist nicht verbrieft. Leider.

I: Schade.

IP: Ja, sehr schade, finde ich auch.

Teil II:

I: Natürlich gab es neben den weihvollen, feierlichen Sonntagen auch den arbeitsintensiven Künstleralltag in Worpswede. Wie kann man sich einen typischen Tag im Leben von einem Worpsweder Künstler vorstellen? Lief der nach bestimmten Strukturen ab oder war es eher ein improvisiertes In-den-Tag-hinein-Leben?

IP: Ich glaube, ohne das auch wirklich genau sagen zu können, dass das sehr sehr individuell gewesen ist, je nachdem auch, was für eine Art Malerei gemacht wurde. Denn Vogeler zum Beispiel, um jetzt hier von dem Hausherrn zu sprechen, hat ja eine ganz andere Kunst gepflegt als ein Modersohn, ein Overbeck oder ein Hans am Ende, die ja durchaus auch in die Natur gegangen sind, um zu malen. Das hat Heinrich Vogeler im Grunde nicht wirklich gemacht. Er hat natürlich seine Martha auf die künstlich entstandene Insel gesetzt; das wiederum allerdings später, also auch nicht um 1900. Der war doch viel mehr auf seinen engeren Bereich bezogen und die Kunst – wenn es Ihnen jetzt wirklich um die Zeit um 1900 geht – die er damals gemacht hat, war ja sehr geprägt von Grafik, grafischer Arbeit. Er hat ja für die Insel gearbeitet, war da auch sehr erfolgreich, hat da seinen finanziellen Höhepunkt gehabt, also das hängt sicherlich auch unter Umständen mit dem Barkenhoffleben hier zusammen, dass er finanziell auch gut gestellt gewesen ist. Einen Tagesablauf kann ich leider auch nicht genau sagen, gibt es leider von Heinrich Vogeler – meines Wissens, vielleicht taucht das ja noch auf – nicht, dass er sagt: „Ich stehe jeden Morgen um sechs Uhr auf, gehe in den Garten.“ Kann ich mir sehr gut vorstellen, er hat ja seinen Garten sehr geliebt, also die Natur war ihm sehr wichtig.

I: Aber doch nur den kleinen Ausschnitt der Natur, oder? Also, sein eigener Garten; er ist jetzt nicht jeden Tag raus in die freie Natur gegangen und hat dort alles wahrgenommen.

IP: Nicht, dass ich wüsste, wobei sein Garten, das darf man nicht unterschätzen. Das ist schon auf eine Art sehr artifiziell, weil es ja eine Anlage ist, die eben auch aus diesem Jugendstilkünstler heraus gewachsen ist, es alles zu formen. Aber das Gelände ist ja weitaus größer, es sind 18000 m<sup>2</sup> und die Schmuckachse, die jetzt zum Haus gehört, die Vogeler ja auch ganz bewusst gestaltet und angelegt hat, die ist ja nur ein kleiner Ausschnitt. Er hat sich sehr viele verschiedene Einflüsse in der Gartengestaltung geholt. Zum einen hat es

schon barocke Züge angenommen mit diesen Schmuckbeeten und so weiter und mit dieser Achse, es hat aber auch etwas von einem Bauerngarten, hat was von freiem Gelände. Er war schon in die Natur orientiert, aber ich könnte nicht sagen, dass er jeden Tag viel in die Natur rausgegangen ist, um sich da inspirieren zu lassen. Und die Kunst um 1900 zeigt das auch nicht wirklich. Natürlich floral, dekorativ, ornamental beeinflusst von Pflanzen, aber jetzt nicht irgendwie die große weite Landschaft wie andere Worpsweder Künstler es gemacht haben.

I: Er sticht da ja schon sehr raus.

IP: Und insofern werden sich die alltäglichen Abläufe bei den Künstlern auch sehr unterschieden haben. Das finde ich aber auch normal, das ist sehr individuell. Was man sicherlich sagen kann, ist, dass er wahnsinnig viel gearbeitet hat. Denn es gibt so viele, und wenn es nur kleine Zeichnungen sind, so viele kleine Blätter und Entwürfe. Er war sehr, sehr umtriebig.

Teil III:

I: Wie die Worpsweder Künstler selbst den Alltag inmitten der rauen Natur, aber auch die kulturellen Zusammenkünfte mit den Gleichgesinnten wahrgenommen haben, bringen ihre empfindsamen und auf hohe Selbstreflexion schließenden Tagebucheintragungen und Briefwechsel zum Ausdruck. Besonders in Texten von Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke wird immer wieder deutlich, dass Worpswede in seiner Gesamtheit eine Fülle an sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung bietet. (→ Zitat Paula, Einführung „ästhetische Erfahrung“) Was verstehen Sie persönlich unter ästhetischer Erfahrung?

IP: Also, ich finde das Zitat sehr schön, ich kann das gut nachvollziehen, was Paula Becker damals geschrieben hat. Eine ästhetische Erfahrung – Sie sagten das gerade – ist eine unheimlich vielschichtige Sache, aber ich finde das Zitat trifft es sehr schön. Es ist etwas, was einen umgibt, was einen entrückt vielleicht, was einen in eine andere Situation versetzt und das würde ich für mich auch so sehen. Das ist ganz unterschiedlich, ob das jetzt eine Naturerfahrung, eine Geruchserfahrung, eine haptische Erfahrung, eine visuelle Erfahrung in der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk ist. Natürlich das Hören von Dingen, wie Musik. Das alles ist für mich auch unauflösbar miteinander verbunden, das ist für mich ästhetische Erfahrung.

I: Daran schließt sich natürlich direkt die nächste Frage an: Welche Erfahrungen können die Künstler in Worpswede machen? Natürlich bietet Worpswede eine Fülle an ästhetischen

Erfahrungen, aber kann man bestimmte Kategorien bilden? Dass man sagen kann, es ist natürlich die Begegnung, die Erfahrung mit der Natur. Gibt es weitere Möglichkeiten, ästhetische Erfahrungen zu machen?

IP: Ja, ich denke, im Vordergrund steht die Naturerfahrung auf unterschiedliche Art und Weise, auch wieder in allen Sparten im Grunde. Sowohl als bildender Künstler als auch als Literat. Andererseits – und das führt dann dazu, dass man sich vielleicht noch mal mit diesen Treffen der Künstler auseinandersetzt – war die Sehnsucht nach diesem eigentlichen Sich-Austauschen und Sich-gegenseitig-Befruchten auf jeden Fall da und das hat man natürlich hier – wenn man sich das überlegt, es sind ja doch viele Künstlerpersönlichkeiten oder Intellektuelle auf einem Platz gewesen oder hier zusammengekommen – war das schon auch eine besondere Möglichkeit, sich da auszutauschen. Was allerdings für mich zu der eigentlich Erkenntnis führt, von meinem Empfinden her ist es jedenfalls so, dass dieser Austausch eben nicht so stattgefunden hat, wie eigentlich dieser Wunsch nach dieser ästhetischen Erfahrung in dieser Art da war und dass das auch dazu geführt hat, dass dieser Verbund sich eigentlich ganz schnell wieder gelöst hat. Dass es ein Versuch war, diese ästhetischen Erfahrungen machen zu können, weil es auch eine innere Notwendigkeit ist, aber dass es *nicht* stattgefunden hat. So wie das, was ich vorher sagte, Vogeler mal an Bethge geschrieben hat, dass Rainer Maria Rilkes Anwesenheit in Worpswede das ganze Dorf belebt. Also, er meinte dann natürlich nicht das ganze Dorf, sondern schon seinen Kreis, das ist auch wieder abgebrochen. Das hat nicht zu dem geführt, was eigentlich jeder Künstler im Grunde braucht: nämlich die wirkliche Auseinandersetzung mit seiner Kunst. Und deswegen sind die meisten, oder zumindest einige, wieder nach außen gegangen, um sich andere Inspiration zu holen. Insofern ist Worpswede auch begrenzt. Sehr tief ästhetisch, aber auch sehr begrenzt.

I: Verstehe ich Sie richtig, dass Sie sagen, dass eben dieser Austausch auf einer anderen Ebene stattfand, eben nicht auf dieser künstlerischen Ebene, sondern auf einer darüber liegenden, geistigen Ebene und dass die Künstler sich dadurch nicht befriedigt gefühlt haben in ihrer eigenen künstlerischen Auseinandersetzung?

IP: Ja, ich denke, das kann man so sagen. Das war eine übergeordnete, sensuelle, sensitive Verbindung und die hat auch funktioniert für eine bestimmte Zeit, aber die war nicht bis ins eigentliche Künstlersein befriedigend, so würde ich das einschätzen. Und das würde ich auch für einen Grund halten, warum dieses, was hier auf dem Barkenhoff so insulär, inselhaft versucht wurde, im Grunde auch wieder aufgegeben worden ist und dann in der

eigenen Reflexion auch klar wurde: Das ist schön, wir sind vielleicht die Familie der Künstler, aber es hat eben auch eine Grenze.

I: Eben haben Sie auch angesprochen, dass die Künstler sich gern haben inspirieren lassen. Wichtig ist für mich auch zu betrachten, dass diese Gruppe so interdisziplinär ausgerichtet ist. So kann man ja auch annehmen, dass künstlerische Transformationen stattfinden können. Können Sie sich vorstellen, auf welcher Ebene solche Transformationen verlaufen könnten?

IP: Transformationen...dass man Dinge von den anderen Künstlern adaptiert, aufnimmt, verarbeitet, annähert. Ja, finde ich schwierig, das wirklich dezidiert zu sagen, wie das stattgefunden hat, weil um 1900 alle, die in einem geistigen, geisteswissenschaftlichen, künstlerischen Kontext waren, so einen Gesamtanspruch hatten, alles zu durchformen, alles zu reflektieren. Vogeler ist da ein Beispiel par excellence, der sich auch hingesezt hat und seiner Martha die Gedichte geschrieben hat, selber illustriert und so weiter. Aber inwieweit das wirklich nur von einzelnen Persönlichkeiten, Begegnungen und so abhängt, finde ich es ein wenig verwegen zu behaupten, dass es wirklich der Fall war. Bei uns würde es ja naheliegen zu sagen, Rainer Maria Rilke war da und Heinrich Vogeler hat das dann irgendwie aufgesogen und hat seine literarische Ader entdeckt. Aber dem war, glaube ich, nicht so. Also, das finde ich schwierig. Auch, wenn man Paula Modersohn-Becker betrachtet, hat sie was mitgenommen. Natürlich, man nimmt immer was mit, aus allen Gesprächen, mit allen Menschen, die sich unterhalten, aber ob das wirklich relevant ist, dass man das wirklich schon als Transformation bezeichnet, da bin ich unsicher.

I: Was für mich am naheliegendsten wäre, wäre Rilkes Entwicklung in Worpswede und seine Äußerungen über das „reine Schauen“ der Mädchen und sein Ausspruch: „Wie viel kann ich von ihnen lernen!“ Das ist die Spur, die ich ein wenig verfolgen möchte, dass ich nachvollziehen möchte, was Rilke aus dieser Zeit mitgenommen hat. Es muss ja irgendetwas passiert sein, immerhin sagt er ständig: „Ich bin ein sich Verwandelnder“. Wenn man das im eigenen Bewusstsein spürt, dann muss etwas vorliegen, was weiter will, was sich entwickelt, verändert. Das finde ich sehr spannend und ich versuche da ein wenig weiter zu forschen.

IP: Das finde ich auch total spannend, weil das ja ganz evident ist, dass er sich auf diese Mädchen konzentriert und sie auch wirklich eine Bedeutung für ihn haben, was ja auch in sein Werk einfließt. Habe ich mir auch schon viele Gedanken darüber gemacht, warum das so ist. Es muss im Grunde – genauso eigentlich wie Worpswede, was er ja 1903 in der Monographie auch noch mal versucht hat festzuhalten – ja schon eine ganz besondere Erfah-

nung für Rilke gewesen sein, der ja auch viel rumgekommen ist, der viele Menschen kannte, auch ganz besondere. Es muss eine besondere Erfahrung gewesen sein. Aber wie man sich dem annähern kann, warum das so ist, ob er da aus einer persönlichen Situation heraus sehr offen in eine bestimmte Richtung, sehr schwärmerisch war, das finde ich ganz schwierig zu beantworten. Aber das ist sicherlich ein Schlüssel für das Verständnis des Worpstedter Kreises.

I: Ja.

IP: Da gehe ich auch von aus. Aber wie man sich dem weiter annähern kann? Ich denke von der Quellenlage ist das recht schwierig.

I: Oder man muss von seinen Texten, seiner Lyrik dieser Zeit ausgehen.

IP: Ja, aber das ist eine ganz wichtige Frage. Was ich interessant finde, auf dem Barkenhoff ist es ja auch so, dass Rilke sich als Hausherr aufgeführt hat.

I: „Ich gebe Gesellschaften.“

IP: „Ich gebe Gesellschaften.“ Und es war auch wirklich so, dass Vogeler nicht immer dabei gewesen ist. Vielleicht ist das eine Transformation von Rilke gewesen, der sich zum sesshaften Hausherrn transformiert hat, muss man vielleicht so sehen. Aus Russland kommend mit einer Lou Andreas-Salomé, ist das vielleicht einfach auch eine Art Ruhepol für ihn gewesen, für einen Moment, muss man ja sagen bei Rilke.

I: Ganz nahe daran ist auch die Frage: Glauben Sie, dass ästhetische Erfahrungen auch als Schwellenerfahrungen möglich sind? Also, dass sich jemand wirklich in eine Phase begibt, die er anders verlässt als er vorher war?

IP: Ja, das glaube ich. Das glaube ich durchaus, dass das möglich ist. Aber das schließt ein bisschen an die Frage mit den Transformationen an: Was hat das hier mit diesen Künstlern gemacht, die sich hier getroffen haben? Da weiß ich eben nicht, welche Intensität das hier eben hatte. Aber ich glaube das durchaus, dass es möglich ist, dass Begegnung, Austausch und eben solche ästhetische Erfahrungen verschiedenster Art das bedeuten können.

I: Also, es kann ja im Großen und Kleinen gesehen werden. Im Großen natürlich der Eintritt in diesen Künstlerkreis, überhaupt nach Worpstedde zu gehen und Worpstedde zu verlassen. Im Kleinen beispielsweise, einem schönen Musikstück zu lauschen oder eine Naturerfahrung, eine Wanderung durchs Moor. Es kann in verschiedenen Perspektiven, verschiedenen Größen gesehen werden.

IP: Da denke ich in erster Linie an Paula Modersohn-Becker. Die Erfahrungen, die sie in Worpstedde gemacht hat, waren für sie elementar wichtig für ihre Kunst und auch wenn sie sich in Richtung Paris auf eine ganz andere Schiene begeben hat, glaube ich schon,

dass da so eine Schwellenerfahrung stattgefunden hat, dass sie da etwas erlebt hat, was sie nur hier erleben konnte, warum auch immer. Aber das ist mein Eindruck, mein Gefühl, was ich dazu habe. Wenn ich das lese, was sie geschrieben hat, wie sie sich hier bewegt hat...

I: Die Weiterentwicklung spielt ja für die Künstler immer eine große Rolle. Welche Bedeutung könnte der Status „Werdende“ für ihr Selbstverständnis und ihre Zielsetzungen haben? (→ Zitat Rilke) Welche Bedeutung könnte dieser Status haben? Der Begriff taucht ja immer wieder in seinen Tagebucheinträgen auf, bei Paula auch.

IP: Eigentlich bei Heinrich Vogeler auch. Er schreibt das nicht so, aber im Grunde hat das auch damit zu tun, gleichwohl Vogeler ursächlich eher in dem bürgerlichen System dringesteckt hat und sich da irgendwie im Kleineren viel bewegt hat, bis es dann später zum richtigen Aufbruch kam. Aber dieses Werden und Sich-Entwickeln, das spielt eine ganz große Rolle. Aber die Frage ist: Wollen Sie das wirklich an Worpswede festmachen oder ist das nicht eigentlich eine Art Zeitgeist, dass man immer wieder reflektiert über: „Wie werde ich? Was werde ich?“ Das ist ja nun auch eine Antwort auf das, was im 19. Jahrhundert passiert ist, hat viel mit Industrialisierung zu tun, die Selbstreflexion hatte ja einen ganz anderen Stellenwert um die Zeit. Insofern wäre ich da vorsichtig zu sagen: Das hängt jetzt zwingend mit Worpswede zusammen. Natürlich hängt es mit Worpswede zusammen, denn ich werde das, wo ich bin oder wie ich bin, mit wem ich bin, das ist ganz klar. Aber, Sie wissen, was ich meine. So enge Verknüpfungen finde ich etwas schwierig.

I: Habe ich aber auch durchaus etwas weiter gesehen. Es kann sich durchaus auch auf den allgemeinen Zeitgeist beziehen.

IP: Ah ja, ok. Ja, das denke ich auf jeden Fall.

Teil IV:

I: Wenn man eine interdisziplinär ausgerichtete Künstlergruppe untersucht und die Wechselwirkungen von Kultur und sozialem Handeln verdeutlichen möchte, bietet sich ein kulturwissenschaftlicher Ansatz an, der die Bedeutung von Kultur als Alltagspraxis zu ergründen versucht. Schon in Teil I des Interviews wurde deutlich, dass im Rahmen der „Kultursonntage“ bestimmte Regeln und Rituale eingehalten wurden. Was glauben Sie: Welche Rolle spielen Rituale und performative Akte im Rahmen der Kultursonntage?

IP: Ich glaube, dass sie einen hohen Stellenwert hatten, Rituale. Wobei man das Wort Ritual auch noch einmal definieren müsste, wo fängt das an, wo hört das auf? Dass bestimmte Dinge auch immer wiederkehrend passieren, das ist ein Ritual. Ich glaube, dass es so war,

ich glaube auch, dass es wichtig war. Ich glaube auch, dass man sich quasi verabredet hat. Das wäre ja auch das Zielgerichtetete, man hatte ein Thema, so nach dem Motto: „Und nächste Woche liest du uns noch mal was aus...“. Ich glaube schon, dass das wichtig gewesen ist und dass es diesem familiären Charakter ein Korsett gegeben hat, was den Künstlern auch wichtig war, weil es nicht einfach ein nettes Kaffeetrinken sein sollte, weil es eben – dem inneren Anspruch folgend, vielleicht auch einem Ziel folgend: „Ich möchte mich gerne intensiver (vielleicht auch über meine) Kunst austauschen“ – irgendwie den Rahmen gegeben hat. Wie gesagt, die Vorstellung, dass das dann nicht funktioniert hat, dass auch diese Rituale unter Umständen nicht zu dem geführt haben, was man sich vorgestellt hat, vielleicht ist das auch ein Grund für den Bruch gewesen.

I: Kann man sagen, dass die Künstler sich auch in ihrem Habitus ähneln, dass sie ähnliche Verhaltensweisen hatten, sich ähnlich kleideten oder dass sie ähnliche Haltungen entwickelt haben?

IP: Ja, einen äußerlichen Habitus schon, das schließt an das Biedermeierliche an, was ja hier gelebt wurde. Das wurde ziemlich hochgehalten. Das kann man vielleicht auch an der ein oder anderen Fotografie ablesen. Ob es eine innerliche Annäherung gegeben hat, das wage ich zu bezweifeln, weil die Persönlichkeiten doch sehr unterschiedlich gewesen sind und man zum Beispiel von Rilke und Hauptmann weiß, dass sie durchaus auch mal das ein oder andere nicht so freundliche Wort gewechselt haben. Ich glaube, da sind Charaktere aufeinander gestoßen, die da ganz unähnlich gewesen sind.

I: (→ Zitat Spickernagel) Was ist mit „eigener Bildsprache“ gemeint und mit „verbindlichen ästhetischen Codes“?

IP: Finde ich ehrlich gesagt auch ganz schwierig, würde mich sehr interessieren, wie Frau Spickernagel darauf kommt oder wo sie das ableitet. Wir hatten gerade über äußerlichen Habitus gesprochen, da kann man vielleicht sagen, ja, da hat man sich in irgendeiner Form auf etwas geeinigt. Ich denke, dass Rituale, ein bestimmter Ablauf eine Rolle spielten. Es war sicherlich festlich, schön, ästhetisch. Aber das geht mir eigentlich ein bisschen zu weit, wie sollen diese Codes ausgesehen haben? Vor wem grenzte man sich denn eigentlich ab? Das muss man doch auch mal fragen. Denn die Künstlerschaft in Worpswede – und wenn wir jetzt den engeren Worpsweder Künstlerkreis nehmen – das waren Exoten hier, die haben parallel zu der bäuerlichen Gesellschaft hier in Worpswede gelebt, die sind hier mehr oder weniger wohl gelitten gewesen, manche mehr, manche weniger. Vogeler war ja zum Beispiel sehr der Bevölkerung zugetan, sprach sehr gut Plattdeutsch. Aber vor denen musste man sich nicht abgrenzen, da war man ohnehin was anderes, da war man

„König Heinrich“ auf dem Barkenhoff, und da empfing halt „König Heinrich“ seinen Hofstaat, wenn man das so übertrieben sagen will, und da hat sich eigentlich keiner drum gekümmert. Sich vor anderen Künstlern abzugrenzen – wer soll das gewesen sein? Mit welchem Code sollte man sich da verschlüsselt unterhalten haben? Das geht mir eigentlich wirklich zu weit.

I: Deswegen habe ich mich auch ein wenig daran gestoßen und wollte noch mal nachfragen, weil ich es auch nicht wirklich nachvollziehen konnte, beziehungsweise hätte ich es gerne mit Inhalt gefüllt gesehen.

IP: Ja, ja genau. Das wäre nämlich auch meine Frage.

I: Vielleicht kann man irgendwie Kontakt zu Frau Spickernagel aufnehmen.

IP: Ja, das wäre bestimmt interessant.

Reflexion:

I: Nun kommen wir auch schon zum letzten Teil des heutigen Interviews. Aus der ersten Interviewrunde im Januar konnte ich die Erkenntnis ziehen, dass das Verbindende des Worpsweder Kreises zum einen in der Herkunft der Künstler und zum anderen im geistigen Austausch begründet liegt. Weder künstlerische Gemeinsamkeiten noch die Verfolgung politischer oder gesellschaftskritischer Ziele waren hier von Belang, zumal man sich deutlich von Gruppierungen der Bohème abgrenzte. So drängte sich mir immer mehr eine Frage auf, die ich Ihnen nun zum Abschluss stellen möchte: Wie verstand sich der Worpsweder Kreis wohl selbst? Wie kann man diese Künstlergruppe innerhalb parallel existierender Gemeinschaften positionieren?

IP: Das finde ich auch nicht einfach zu sagen, weil so eine Definition – also, wie verstehe ich mich selbst – hat ja auch wieder ganz stark mit Abgrenzung zu tun, mit Definition von Gemeinsamkeiten, von gemeinsamen Zielen. Ich bin wirklich nicht sicher, ob das für die Menschen hier eine Rolle gespielt hat. Es schließt sich an das an, was ich gerade sagte: Gegen wen wollte man sich abgrenzen? Ich glaube, was ganz wichtig gewesen ist, ist wirklich dieser Begriff der Ästhetik, der Schönheit, des Sich-Umgeben mit Schönerem, was natürlich auch eine Abgrenzung zum Alltag um 1900 im engeren und weiteren Sinne ist. Aber ich glaube nicht, dass die Zielvereinbarungen gehabt haben. Das war, wie Paula Modersohn-Becker es geschrieben hat: „Wir sind die Familie der Künstler. Wir haben uns gern.“ Darauf ist sie auch später in Briefen an Vogeler zurückgekommen und hat gesagt: „Auch wenn ich nicht da bin, ich gehöre zur Familie der Künstler.“ Es hat also einen sehr freundschaftlich-persönlichen, familiären Charakter und weniger so etwas wie man es bei



anderen Künstlergruppen sieht, so einen intellektuell unterfütterten Tenor, der sagt: „Wir sind die und das wollen wir und das wollen wir sein!“. Das hat ja auch immer was mit dokumentarischem Charakter zu tun, nach außen darstellen. Und das kann ich mir eben bei den Worpsweder Künstlern nicht vorstellen. Es hatte ein bisschen Selbstzweck, um sich selbst irgendwo aufgehoben zu fühlen, in welcher Form auch immer. Ich glaube, dass es deswegen zum Bruch gekommen ist, weil das eben *nicht* ausgereicht hat. Die richtige klare Definition: „Wir sind hier eine Gruppe. Wir machen das und das. Wir wollen auch auf eine gewisse Art missionieren“ – das hat hier, glaube ich, nicht stattgefunden.

I: Vielen Dank für das angenehme Gespräch.