

Erich Franz

„Mit wenigem – viel sagen“

Otto Modersohn – Worpswede 1890 – 1895

Gegen Ende August 1889 – Otto Modersohn war damals 24 Jahre alt – standen die drei Kunststudenten Modersohn, Fritz Mackensen und Hans am Ende in Worpswede auf einer Brücke und beschlossen, dort zu bleiben und nicht zu ihrem Studium nach Karlsruhe oder München zurückzukehren. Modersohn notierte in sein Tagebuch: „Fort mit den Akademien, die Natur ist unsere Lehrerin und danach müssen wir handeln.“¹ Schon seit Beginn seines Kunststudiums hatte Modersohn Schwierigkeiten mit seinen akademischen Kunstlehrern. Mit 22 Jahren beklagte er sich über seinen Düsseldorfer Professor Eugen Dücker: „Er scheint mit über momentane Wahrheit und Richtigkeit [...] alles andere [...], nämlich die geistige Gestalt, die Seele zu vergessen.“² Und mit 23 Jahren bemängelte er an dem Karlsruher Malereiprofessor Gustav Schönleber, er male nur „um der Geschicklichkeit willen.“ „Diese Geschicklichkeit“, schreibt Modersohn, „gelangt zu völligem Virtuositentum, zur Bravourmalerei.“ Und er fährt fort: „Mein Ideal ist das nicht. Bei mir muss das poetische Gefühl für die Natur alles überragen.“³ Unter „poetischem Gefühl“ – er sprach auch vom „Stimmungsbild“ oder von „Beseelung“ der Natur – verstand er eine Bewegung, die jedes seiner Landschaftsbilder auf besondere Weise durchzieht, sei es die flimmernde Lichtstimmung der frühen westfälischen Landschaften von 1887 bis 1889, sei es die großzügige, ins Horizontale sich erstreckende Weite der Worpsweder Bilder, die ab 1889 entstanden, oder die fast tänzerischen Schwingungen der Tecklenburger Hügellandschaften von 1891/92.

Als Otto Modersohn 1894 dem Berliner Professor Eugen Bracht (einem Maler großformatiger, symbolistisch aufgeladener Landschaften) seine kleinen Landschaftsgemälde zeigte, war es eigentlich gar nicht verwunderlich, dass auch dieser Professor negativ reagierte. Modersohn würde sich nicht konzentrieren, er „habe zu viele Studien planlos gemalt, viel zu viel Stoffe.“ Seinen Sachen fehle „die technische Durchbildung“, die „Vollendung“.⁴

Solche Bilder, die Professor Bracht offenbar nicht gefallen haben, sind in dieser Ausstellung zusammengefasst – beginnend mit dem Jahr 1890, als Modersohn seinen Worpsweder Stil gefunden hatte, und endend 1895, als er neben seinen vielen kleinformatischen Bildern zum ersten Mal auch große Formate malte und mit ihnen im Münchener Glaspalast sofort Anerkennung fand. Eines dieser großen und erfolgreichen Bilder ist auch hier ausgestellt: „Herbst im Moor“ aus der Kunsthalle Bremen, 80 cm hoch und 1,50 cm breit. Es ist tatsächlich sehr viel detailreicher und mehr durchgebildet als die übrigen hier präsentierten Malereien. Zwar verwendet es viele Errungenschaften aus Modersohns kleinen Gemälden – die herbe, herbstlich-dämmerige Farbigekeit, die stillen Motive der flachen Moorlandschaft mit den markanten, kalkig-weißen Birkenstämmen und den unter den weiten Himmel geduckten Reetdachhäusern. Aber man blickt hier eher auf gegenständliche Oberflächen und weniger in das malerische Spiel farbiger Pinselspuren.

Dagegen wirken die kleineren und mittleren Formate jener Jahre ganz besonders „planlos gemalt“, wenig „technisch durchgebildet“ und „vollendet“, um Eugen Brachts Worte zu verwenden. Breite Pinselstriche fahren mit deutlich sichtbaren Bewegungsspuren über die Fläche hin; die Bäume, Wiesen und hingeduckten Hänge sind als schwingende Massen ohne Details gemalt, ohne Blätter und Blüten, aber auch ohne Sonnen- und Schattenflecken. Im dämmrig-erdigen Graugrün versinken die Einzelheiten eines Hügels, im tiefschattigen Schwarz die moorige Erde. Dazu bildet der Himmel flackernd kontrastierende Helligkeiten, ebenso auch ein Kanal im Moor, in dem sich das Weißbau des Himmels spiegelt, oder das fahle Weiß von Birkenstämmen. Ein großes Thema dieser Jahre sind die Wolken – keine ruhigen und rundlichen Formen, sondern fast formlos sich aus nebligem Grau dunkel zusammenballend oder nach oben zu einem fast blendenden Weiß aufsteigend.

Die Bilder wirken besonders experimentell, weil sie dem Auge kaum abgrenzbare Formen und feste Oberflächen bieten. Man ist gezwungen, in den fließenden Pinselstrichen, in den Dunkelzonen und fleckigen Helligkeiten die Gegenstände zu suchen. Das Gesehene rückt nahe, ohne dadurch greifbar zu werden. In einem Bild („Weg mit dunkler Wolke“) wächst unter einer dunkelgrauen Wolke ein schmutzig rotbrauner, breit hingestrichener Weg mit einer schwarz-grünen Baummasse, die ein Haus fast verdeckt, zu drohender Kompaktheit zusammen; eine kleine Helligkeit am Ende der Wegbiegung macht diese Dunkelheit nur noch spürbarer. In einem anderen

Bild („Die Wolke“) sieht man, wie sich im hohen Himmel über einem tiefen, dunkelgrünen Horizont das stehende Dreieck einer Wolke aus verschiedenen gerichteten grauen und bläulichen Pinselspuren zusammenballt. Das Moment der aufwühlenden Bewegungen wird auch bereits im Titel des Bilds „Stürmischer Tag mit Worpsweder Kirche“ angesprochen. Die kompakte und gestaltlose Dunkelheit von grünen Baummassen an der Erhebung des Weyerbergs ist in alle Richtungen aufgewühlt, und dieses Aufgewühlte im Mittelgrund wird durch das horizontale Vorbeiziehen des Vordergrunds und des Himmels verstärkt. Das rötliche Kirchendach belebt dieses dunkle Grün; die hell kontrastierende Zone des weißbläulichen Himmels drückt alles, was darunter liegt, ins undurchdringliche Dunkel. – Der „Abend am Moorkanal“ (gemalt um 1894) besteht ganz aus dem Kontrast von bewegten Helligkeiten auf der Bahn des Kanals, dessen Pinselstrukturen nach vorne kommen, zur in die Dunkelheit zurücksinkenden Ruhe eines gegenständlich unbenennbaren Schwarz-Grün. – Um 1894 entstand auch das Bild „Birken im Moor“, ein staksiger Reigen von fast abstrakten weißen Birkenstämmen, deren betonte Helligkeit den Blick auf ein hinter ihnen im Dunkeln versunkenes Bauernhaus fast verhindert.

All diese Bilder wirken sehr bewegt, fließend, weitertreibend, oft stürmisch. Diese Bewegungen sind fast expressionistisch – wie gesagt: gemalt in den Jahren 1890–95, also zwanzig Jahre vor dem offiziellen Expressionismus. Tatsächlich sind sie auch anders. Bewegt sind die Übergänge innerhalb der Schatten, zwischen den Bäumen, zwischen Hügel und Himmel. Es sind also Bewegungen des allmählichen Erkennens einer halb verborgenen Natur, aber doch einer Natur, die dem Betrachter gegenübersteht, und es sind nicht die Bewegungen einer subjektiv vom Künstler geführten Gestik und einer von ihm wie niedergeschriebenen Emotion.

Sein ganzes Leben lang arbeitete Otto Modersohn an dem Zusammenschluss zwischen eigentlich Unvereinbarem: Einerseits wollte er „die Natur in ihrer Einfachheit mit möglicher Objektivität schildern ohne Zutaten“ und andererseits wollte er „die Natur subjektiv sehen“, sie „beseelen“.⁵ Diese Beseelung erreichte er, indem er das visuelle Erkennen des Naturbildes selbst in Bewegung versetzte. Die Gemälde von 1890 bis 1895 bieten besonders wenig Abgrenzung, besonders wenig „Vollendung“ (wie Eugen Bracht es ausdrückte). Sie entziehen dem betrachtenden Blick fast jede Festigkeit, fast jeden Halt, und fordern daher besonders stark ein

eingehendes Sehen heraus, also eine Bereitschaft, sich auf die gegensätzlichen Vorgänge einer vereinigenden Verschmelzung und einer nuancierenden Unterscheidung einzulassen.

Im April 1890 betonte Modersohn, wie wichtig ihm das Naturstudium sei, aber auch, wie wenig es bereits für sich selbst ein Ziel der Malerei darstelle: „Aber das Naturstudium ist sich nicht selbst Zweck, sondern nur das Mittel zum Zweck irgendwelcher Ideen.“ Unter solchen Ideen verstand er eine tragende Stimmung – etwa „tief, lyrisch“ oder „feierlich, hehr“ oder „geheimnisvoll“. ⁶ Ein Vorbild war ihm damals Arnold Böcklin mit seinen stimmungshaft-symbolischen Aufladungen etwa einer Villa oder einer Muse oder einer Quelle. Im Unterschied zu Böcklin steigerte Modersohn die Stimmungen seiner Landschaftsgemälde nicht mit symbolischen und mythischen Figuren, sondern mit der Farbigkeit und der Bewegung seiner Malerei – also mit der Freiheit, in der die Pinselspuren, Schwünge, Richtungen und Farbverläufe über die begrenzten Gegenstände hinwegfließen. In diesem Sinne ist Modersohns Malerei bereits Malerei als Malerei, Ausdruck mit den Mitteln der Malerei. Er schrieb damals: „[...] das Stoffliche bei der Technik betonen, das Weiche, Zarte bei der Luft, ganz anders unten.“⁷ Und an anderer Stelle: „Das Wichtigste ist für den Maler die Farbe, das Colorit, nur darin liegt sein Zauber, den er ausüben kann, sie allein bewegt, entrückt, reißt mit sich fort; nur durch sie kann er seinen Ideen und Anschauungen Geltung und den höchsten Ausdruck verleihen.“⁸

In jenen Jahren war es für Modersohn gar nicht einfach, dieses Ziel, den bildbeherrschenden Ausdruck durch die Bewegungsimpulse der Farbe, zu erreichen. Am 1. April 1894 schrieb er: „Ja mein Weg. Er ist durchaus verschieden von dem der meisten Maler.“ Und neun Tage später: „Wie furchtbar ernst ist meine Lage. Abhängig von meinen Eltern, denen mein Verdienen viel zu lange dauert, die schließlich das Zutrauen zu mir verlieren.“⁹ Seine kleinen Bilder mit ihren großzügig verwobenen Farben und Bewegungen wurden nicht verstanden. Wie um sich selber zu vergewissern, schrieb Modersohn immer wieder seine Ideale auf. „Ich will lieber das kleinste Stückchen mit Innigkeit schildern, als das größte salopp. [...] Mit wenigem – viel sagen.“¹⁰ In den Gemälden von 1890 bis 1895 ist diese Verdichtung besonders weit getrieben. Sie verbergen fast die äußere Erscheinung der Dinge und führen umso deutlicher das andere vor Augen: ihre Beseelung, ihre „erhebende, anregende Idee“, ihr subjektiv empfundenenes „Wesen“.¹¹

Anmerkungen

1 O. M., Tgb. 1889–1890, S. 10, 25., 26. oder 27. August 1889, in: *Otto Modersohn. Das Frühwerk 1884–1889*, hrsg. vom Otto-Modersohn-Museum, Fischerhude, München 1989, S. 246.

2 O. M., Tgb. 1884–1887, 24. Mai 1887, S. 107, ebd., S. 122.

3 O. M., Tgb. 1887–1889, S. 90, 27. Januar 1889, ebd., S. 226.

4 O. M., Tgb. 1893–1894, 4. April 1894, in: *Otto Modersohn. Worpswede 1889–1907*, Fischerhude 1989, S. 72.

5 O. M., Tgb. 1889–1890, S. 26, 1. Januar 1890, in: *Frühwerk* (wie Anm. 1), S. 175.

O. M., Tgb. 1894–1895, S. 133 f., 15. Februar 1895, ebd., S. 96.

6 O. M., Tgb., Juli 1889–Okt. 1890, S. 30, 22. April 1890. Zitat nach der Abschrift von Antje Modersohn.

7 Ebd., S. 33, 25. April 1890.

8 Ebd., S. 35, 20. Mai 1890.

9 O. M., Tgb. 1893–1894, S. 147, 1. April 1894, in: *Worpswede 1889–1907* (wie Anm. 4), S. 72; ebd., S. 162, 10. April 1894, ebd.

10 O. M., Tgb. 1891–1892, S. 103, 24. April 1892, ebd., S. 48.

11 Wie Anm. 6.