



Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Kunsthalle Bremen.

Reviewed by Matthias Hamann

Published on H-Museum (December, 2003)

“Eine Ausstellung als Fantasie über ein Buch” lautete der Untertitel des Publikumsmagneten, den die Bremer Kunsthalle im Kräftefeld des Ausstellungssommers 2003 einsetzte.[1] “Rilke. Worpswede” versprach nicht zuletzt wegen des starken Interesses an Leben und Werk des Dichters und wegen der intensiven Öffentlichkeitsarbeit des Museums ein Erfolg zu werden. Die Besucherzahlen geben Wulf Herzogenrath und seinem Team, vor allem Andreas Kreul, der für Ausstellung und Katalog verantwortlich zeichnet, recht. Die von der Bühnenbildnerin Nicola Reichert (Essen) inszenierte Schau vereinte alle verfügbaren Werke, die sich in Rilkes Worpswede-Buch abgebildet finden und folgte in seiner Ausstellungsarchitektur den einzelnen Kapiteln der Rilkeschen Monographie; sie wurden mittels Farben und inszenatorischer Leitlinien konturiert. Das Ergebnis wurde in der Presse eingehend besprochen, und es nicht Anliegen dieses Beitrages, ein weiteres Urteil über das Gelingen der Inszenierung hinzuzufügen. Zumal das Ereignis Vergangenheit ist. Es gilt vielmehr danach zu fragen, inwiefern die begleitende Publikation die “Fantasie” abstreift und als eigenständiges Werk von nachhaltigem Gewicht Bestand hat, also das Flächendeckende der Ausstellung hinter sich lässt. <p> “Rilkes Buch ist seit hundert Jahren im Gespräch und doch ein Brunnen geblieben, den auszuloten man sich erst jetzt anschickt”, befindet Bernd Stenzig in seinem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag zu Rilkes Worpswede-Monographie (Zur Aufnahme von Rilkes Worpswede-Buch, S. 270-287; das Zitat S. 278). Der Zeitpunkt ist günstig gewählt, denn Künstlerkolonien haben Konjunktur. Arvika in Schweden, Grez-sur-Loing in der Nähe von Barbizon, die Fraueninsel im Chiemsee, das Dörfchen Schorn in Mecklenburg-Vorpommern, Ahrenshoop auf dem Fischland unweit von Rostock – in ganz Europa entdecken fast vergessene Künstlerkolonien ihre Rolle, die sie in der

Kunstgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts spielten. Worpswede war sich dieser Rolle immer bewusst, seine Geschichte ist bekannt und muss nicht neu geschrieben werden. Dennoch lohnt der Versuch, der in Bremen unternommen wurde, und bietet mit dem Ausstellungskatalog eine spannende Lektüre. <p> Rilkes Monographie besteht aus fünf biographischen Beiträgen und einer Einführung. Sie ist nicht der erste Beitrag über die Künstlerkolonie im Teufelsmoor bei Bremen. Worpswede war durch eine Ausstellung im Münchner Glaspalast (1895) über Nacht zum vielbeachteten Phänomen geworden. So nimmt es nicht Wunder, dass einer der renommierten Kunstverlage der Jahrhundertwende, Velhagen & Klasing, eine Monographie über den Ort in sein Programm aufnahm. Das Buch, für das Rainer Maria Rilke verpflichtet wurde, ist die erste umfassende Abhandlung über die Worpsweder Künstler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende und Heinrich Vogeler. Der hier angezeigte Ausstellungskatalog gibt den vollständigen Text von Rilkes Monographie einschließlich der Einleitung wieder und folgt dabei orthographisch der Erstausgabe. An die fünf biographischen Kapitel Rilkes schließen sich unter dem Titel “Kommentare” fünf sorgfältig recherchierte Beiträge an, die Rilkes Text zum Gegenstand haben und ihn kunsthistorisch untersuchen. Den dritten Teil des Katalogbuches bilden “Erinnerungen”, vulgo Quellentexte und Stimmungsbilder zu Rilkes Worpswede-Aufenthalt. Der vierte Abschnitt “Kontexte” vereint vier wissenschaftliche Beiträge zu Entstehung und Rezeption der Worpswede-Monographie sowie zu Rilkes ästhetischer Konzeption und zu seinem Kunstverständnis. Eine Chronologie zu Rilke und Worpswede beschließt zusammen mit einer umfangreichen Bibliographie den Band. Rilke, der seit Mai 1901 zusammen mit Clara Westhoff in Westerwede, einem

Nachbardorf von Worpswede, lebte, erhielt im Jahre 1902 durch Vermittlung von Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, vom Verlag Velhagen & Klasing den Auftrag für die Künstlermonographie über Worpswede. Michael Fuhr legt in seinem sorgfältigen Beitrag (Zur Entstehung der Künstler-Monographie Worpswede, S. 260-269) sachkundig dar, welche Auflagen die Publikationen des Verlags zu zeitgenössischer Kunst zu erfüllen hatten. So bekamen die zumeist jungen Autoren den Auftrag, nicht nur das Manuskript möglichst binnen weniger Wochen zu erstellen, sondern sie hatten auch für das Bildmaterial zu sorgen. Rilke, der nach seiner Heirat mit Clara Westhoff und der Geburt der Tochter Ruth in einer finanziellen Misere steckte und Pauli bereits eine Stelle beim Bremer Tageblatt verdankte, nahm den Auftrag gern an, zumal der Museumsmann ihn bei den Kontakten zu den Worpsweder Künstlern tatkräftig unterstützte. In der Folge gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den Malern sehr produktiv. Um die Produktionskosten niedrig zu halten, war auch Rilke aufgefordert, für die Bebilderung zu sorgen. Dies gestaltete sich vergleichsweise einfach, denn die Künstler versorgten Rilke mit Abbildungen – zumeist solche aktueller, noch unverkaufter Werke (Fuhr, S. 266). Rilke versuchte wiederholt, aber vergebens, sich der Aufgabe der Bildbeschaffung zu entziehen – „Mir ist diese Arbeit so zeitraubend und auch so fremd, daß ich sie nur mit viel Häßlichkeit [...] zustandebringe“ (Rilke brieflich am 17. März 1902). Dieser redaktionelle Aspekt des Buches scheint den Autor größte Kraftanstrengung zu kosten als der Text selbst, der in enger Kooperation mit den „Worpswedern“ entstand. In Gesprächen gaben die Maler dem Autor Rilke gern Auskunft über Biographie, Studium und Arbeitsweise. Fritz Mackensen äußerte sich sogar schriftlich, so dass Rilke den Maler passagenweise zitieren konnte. So entstand ein subjektiver, von der Unmittelbarkeit des Interviews geprägter Text, der immer wieder auf die Originalität der Künstler, das Selbststudium, auf den Einfluss der Landschaft auf die Malerei abhebt. Besonders deutlich wird dies in Rilkes Einleitung (S. 17-33), die im Ausstellungskatalog bedauerlicherweise keine eigene Analyse erhält, wohl aber verdiente. Die darin aufscheinenden Begriffe wie Dasein, Ebene, Himmel oder Landschaft, der summarische Hinweis auf die Schule von Barbizon und die Kunst Milletts geraten im weiteren Text zu Leitmotiven. Fuhr gelingt der Nachweis, dass dies durchaus im Sinne des Verlages ist. In vielen Monographien erscheint der Topos, dass die Größe eines Künstlers sich daran bemesse, dass er ohne Vorbilder zur Genialität gelange. <p><blockquote> „Es stellt in

diesem Zusammenhang also keine Ausnahme dar, wenn Rainer Maria Rilke zu behaupten wagt, die Mitglieder der Worpsweder Künstlervereinigung hätten ihre Werke ohne fremde Hilfe geschaffen“ (S. 267). </blockquote><p> Somit ist Rilkes Fröhwerk eo ipso keine objektive Darstellung der Künstlerkolonie Worpswede, sondern ein Zeugnis künstlerischen Selbstbewusstseins, verbunden mit Rilkes dichterischer Sicht auf ein vermeintliches Paradies. <p> Die Auswahl und Reihenfolge der Maler in Rilkes Werk – Fritz Mackensen (S. 35-55), Otto Modersohn (S. 57-78), Fritz Overbeck (S. 81-99), Hans am Ende (S. 101-119) und Heinrich Vogeler (121-141) ist nicht beliebig, sondern geradezu kanonisch, wie verschiedentlich, u. a. von Dorothee Hansen (Fritz Mackensen, 144-155), ausgeführt wird. Die herausgestellte Führungsrolle Mackensens, die Sonderrolle Vogeler und das Wegblenden der in Worpswede tätigen „Malweiber“ – Paula Becker-Modersohn oder die eigene Gattin Clara Westhoff beispielsweise – findet sich auch in der zeitgenössischen Kunstliteratur, und Rilke erfüllt hier die Erwartungen. Das gängige Worpswede-Bild ist deckungsgleich mit den fünf Künstlern. Neu ist die Gleichbehandlung der Künstlerindividuen. Während die ältere Literatur aus der Reihung auch eine Wertung macht, oder aber, wie Richard Muther, das Gemeinsame der Worpsweder Kunst betont (Richard Muther: Worpswede. Erstmals in: Der Tag, Berlin, 27. und 28. November 1901), findet der junge Autor jeweils einen individuellen Zugang zum Werk. Im Falle Mackensens ist es zwar die gängige Bewertung als Figurenmaler – ausgehend von der Goldmedaille, die Mackensens Bild „Der Säugling“ (1892; Abb. S. 39) 1895 in München erhielt, nimmt dies nicht Wunder –, doch der Ton ist predigthaft, mitunter hymnisch: <p><blockquote> „Mackensens Weg ist geradeaus, auf den Menschen zu, auf den Menschen dieser einsamen schwarzen Erde, auf der er lebte. Wo er in die Natur sah, fand er scharf umrissene Einzeldinge, aber in den Menschen, in diesen stillen nordischen Gestalten, war alles zusammengefaßt, was er suchte [...] [D]as ist für Mackensen die Figur: der Extrakt der Landschaft“ (S. 50). </blockquote><p> In ihrem Essay geht Dorothee Hansen Rilkes Argumentation im Detail nach und kommt zu der Feststellung, dass der Dichter mit seinem Verständnis des Malers Mackensen, dem er die „Entwicklung aus sich selbst“ und ein „unmittelbares Naturverhältnis, verbunden mit dem Hang zur Einsamkeit“ bescheinige (S. 145), völlig in der Tradition eines romantischen Künstlerverständnisses stehe. Mit ihrer Beweisführung gelingt Hansen die klare Abgrenzung Rilkes von der kunstwissenschaftlichen Literatur seiner Zeit, die komparatistisch arbeitete und

eine Stilverortung der Worpsweder Kunst unternahm. Zugleich arbeitet sie Begriffe heraus, mit denen Rilke die Kunst Mackensens zu fassen sucht: "nordisch, schwermütig, ernst und gesund" kehren immer wieder und finden ihre Parallele in der Begrifflichkeit von Heimatkunst-Vertretern wie Paul Schultze-Naumburg, Hans Müller-Brauel oder Paul Warncke (S. 151). Gerade die Beiträge Warnckes (Paul Warncke: Worpswede. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 11, 1901, S. 147-185 und id.: Worpswede. Berlin 1902) seien als Quelle Rilkes zu werten. Allerdings sei Rilke die völkische Konnotation fremd. Abschließend kommt Hansen zu dem Urteil, dass Rilkes Buch und insbesondere der Beitrag zu Mackensen den etablierten Mythos des Künstlerdorfes Worpswede verfestigt habe, dass er den "Klischees von der Ursprünglichkeit der Landschaft und dem harten, ärmlichen Leben der Bauern" folge und die touristische Attraktivität, die Worpswede bereits vor 1900 entfaltete, völlig ausblende (S. 153). <p> "Langzeilige, rauschende Verse" nennt Rilke die Werke Otto Modersohns (S. 57). Den Maler selbst bezeichnet er als "Dichter" (S. 77), der aus der Moorlandschaft und der Erinnerung an seine eigene Kindheit und Jugend in Soest und Münster "seine eigenen Märchen", "seine eigene, deutsche, nordische Welt" erschaffe (S. 78). Das Kapitel selbst gliedert sich in einen allgemeinen und einen biographischen Teil. Gerade letzterem merkt man das freundschaftliche Verhältnis, das zwischen Rilke und Modersohn bestand, an, wie Anne Buschhoff bemerkt (Otto Modersohn, S. 156-173). Das Worpsweder Auftreten Modersohns im Sommer 1889 belegt Rilke mit einer Pathosformel: "Worpswede begann" (S. 70), womit er die Rolle Mackensens als historischem Gründer und die Modersohns als Interpret des landschaftlichen genius loci festschreibt. Buschhoffs intelligente Analyse des Modersohn-Kapitels fußt auf der Feststellung, dass Rilke darin seine eigenen kunsttheoretischen Überlegungen fortschreibt. So fände sich sowohl das Verständnis der Landschaft als auch die Bedeutung der Kindheitserfahrung für das künstlerische Schaffen bereits in Rilkes Schriften der Prager Zeit (1898) formuliert. Sie kommt zu dem Urteil, dass der Dichter "Modersohns Werk an den Kategorien seiner eigenen Kunstästhetik zu messen" versuche (S. 158). Zugleich aber bietet der Kontakt zu Modersohn für Rilke eine lang ersehnte Identifikationsmöglichkeit mit Gleichgesinnten. Indem der Dichter Worpswede zur "Heimat" nimmt (S. 161), wird er unmittelbarer Zeuge der Auseinandersetzung der Landschaft mit der Natur. Und so gewinnt er im Falle Modersohns die Überzeugung, dass sich diese Auseinandersetzung gleichsam dichterisch äußere. In Rilkes Be-

schreibungen zu Modersohn verdichten sich poetologische Begriffe, worin Buschhoff zu Recht eine Fortschreibung des "ut pictura poesis"-Topos sieht (S. 165). Sie betont – wie bereits Hansen – das Herkommen Rilkes aus romantischer Kunsttheorie (S. 165) und geht schließlich auf Rilkes Bildbeschreibungen im einzelnen ein, die darauf abzielen, Modersohn als "Werdenden" zu beschreiben, "der seine Kunst formuliert, aber noch nicht vollständig umgesetzt hat" (S. 168). Modersohn selbst war mit der Beschreibung seiner Person nicht recht zufrieden. Die von Buschhoff sorgfältig herangezogenen Quellen belegen dies eindeutig. Nach anfänglicher Euphorie <p><blockquote> "[...] ich finde das ganze Buch vorzüglich, voll trefflicher Erfassung der einzelnen Gestalten und Dinge" (brieflich am 20. Februar 1903 an Rilke).</blockquote> <p> – wird Modersohn bald skeptischer: <p><blockquote> "Rilkes Buch ist sehr fein ohne Frage – es hat natürlich allerlei schiefes" (Tagebucheintrag vom 2. März 1903).</blockquote> <p> Hier spiegelt sich die Ernüchterung des Malers, dem Rilkes Interpretation als "Märchenmaler" zu eindimensional war. Zu bemerken bleibt, dass Stenzig zu einem anderen Urteil kommt (S. 281-282). Bei Erscheinen des Buches war übrigens auch das freundschaftliche Verhältnis zwischen beiden bereits merklich abgeklüht. <p><blockquote> "[...] er war kein Dichter. Es träumte irgendwo in ihm hinter einer dicken Schale von Schweigsamkeit und er brauchte ein Gegengewicht dafür in der Welt. Deshalb malte er, malte die Dinge nach seinem Ebenbilde, stark, breitschultrig und voll von innerer Schweigsamkeit" (S. 81).</blockquote> <p> Rilkes Urteil über Fritz Overbeck gründet auf der Beobachtung, der Maler habe sich der bloßen Wirklichkeitswiedergabe verschrieben (Barbara Nierhoff: Fritz Overbeck, 174). Nierhoff fährt jedoch weiter aus, dass es – anders als im Falle Modersohn – zu keinem engeren Austausch zwischen Maler und Autor gekommen war. Daher konnte Rilke die Schweigsamkeit Overbecks, die seine tiefere Teilhabe an den Gedanken des Malers verhinderte, nicht in sein System des subjektiven Zugangs integrieren. Folglich fällt sein Essay über Overbeck kritischer aus als bei den anderen Malern (S. 174-175). Zugleich nähert er sich der Wertung an, die die ältere Worpswede-Literatur über Fritz Overbeck gefällt hatte. Wie Nierhoff ausführlich darlegt, verursacht das vermeintliche Wirklichkeitsbedürfnis des Malers bei Rilke ein abschätziges Urteil, denn der Autor vermisst das Einfließen der Innenwelt des Malers in sein Werk. In seiner Argumentation übergeht er aber Overbecks stimmungsvolle und poetische Landschaftsgemälde, die ihm sehr wohl bekannt gewesen sein muss-

ten:

“Die vielschichtige und nuan-
 cenreiche Landschaftsauffassung Overbecks zwischen
 Naturalismus und Spätromantik blieb so seitens des
 Schriftstellers ungesehen” (S. 179).

Jenseits der kunsthistorischen Irrtümer, die sich bei
 Rilke im Falle Overbecks nachweisen lassen, offenbart
 sein Text jedoch neues methodisches Potential. Rilke
 bricht bewusst mit der tradierten Kunstkritik des 19.
 Jahrhunderts, verzichtet auf bewährte Bewertungspara-
 meter und setzt ihnen einen “psychologischen Ansatz
 der Kunstbetrachtung” entgegen (S. 180). Nierhoffs Bei-
 trag zu Rilke offenbart die Modernität des Worpswede-
 Buches, auch wenn der Dichter im Falle Overbecks
 an seiner selbst gewählten Methodik scheitert. Dona-
 ta Holz sieht sich in ihrer Analyse des Rilke-Kapitels
 zu Hans am Ende (S. 184-191) vor das Problem einer
 schlechten Forschungslage gestellt. Der Ende des Ers-
 ten Weltkrieges Gefallene wird in der älteren Kunst-
 literatur höchst ambivalent beurteilt. Während Rilke
 angesichts der farblichen Delicatesse zu dem Urteil
 kommt, Hans am Ende habe “großes Verständnis für
 das Wesen malerischer Werte” (S. 113), ja male gerade-
 zu Musik (S. 117), wertet ihn Gustav Pauli als “weniger
 deutlich ausgeprägte Persönlichkeit” (zit. bei Holz, S.
 184) ab. Letztlich aber bewegt sich Rilke mit seiner Ein-
 schätzung auf unsicherem Grund, wie Holz nachwei-
 sen kann. Der Dichter hatte kaum Kontakt zu dem Ma-
 ler, kannte nur wenige Gemälde und verlieh sich auf
 die Kenntnis des druckgraphischen Werks. Auch aus heu-
 tiger Sicht ist Hans am Ende schwierig zu beurteilen.
 Der Verbleib der meisten Werke ist unbekannt, ein Nach-
 lass hat sich nicht erhalten. Insofern ist der Beitrag von
 Holz in erster Linie keine Analyse Rilkes, sondern viel-
 mehr eine kunsthistorische Verortung des Malers Hans
 am Ende. Als Schüler der Münchner Akademie, der
 bei Wilhelm Diez studierte, prägte die innovative Sicht
 auf die Landschaft sein malerisches Werk. Die von Rilke
 konstatierten Einflüsse von Rembrandt, Böcklin
 und Millet kann Holz verifizieren und um eine fran-
 zösische Komponente erweitern: Erhellend ist ihr Bild-
 vergleich mit Daubigny (S. 186-187). Rilke stellt die Ra-
 dierungen am Ende in den Mittelpunkt seiner Betrach-
 tungen und liegt dabei richtig. Im Bereich der Druckgra-
 phik spielte der Künstler innerhalb des Worpsweder
 Beziehungsgeflechtes eine zentrale Rolle und übte auf
 Vogeler großen Einfluss aus. Zugleich zeigt er sich von
 den Radierungen Klingers beeinflusst, was Rilke bereits
 bemerkt, und Holz unter Heranziehung brieflicher Quel-
 len (S. 188-189) nochmals belegt. Holz gelingt mit ihrem
 Beitrag eine Rehabilitierung des weitgehend Unbekann-
 ten, sie betont, “daß die dichterische Ernsthaftigkeit ei-

nes Böcklin neben der Leichtigkeit und Frische der im-
 pressionistischen Manier eines Daubigny” steht (S. 191).
 So bestätigt sich in der aktuellen kunsthistorischen
 Sicht Rilkes Urteil zu Herkunft und Stellung des Malers.

Im Falle Heinrich Vogelers kann Rilke (S. 121-141)
 hingegen auf einen reichen Fundus persönlicher Erfah-
 rungen zurückgreifen. Seine Bewertung gipfelt in der
 Feststellung: “Er ist der Meister eines stillen, deutschen
 Marienlebens, das in einem kleinen Garten vergeht” (S.
 141). In Verbindung mit Maria erinnert das Bild des Gar-
 tens an das Symbol des hortus conclusus. Tatsächlich
 evoziert Rilkes Interpretation von Vogeler das Bild einer
 abgeschlossenen Welt, in die sich der Künstler ohne
 äußere Störung versenken kann (sinngemäß nach
 Drude, S. 192). In der Metaphorik des gesamten Vogeler-
 Kapitels spielt der Garten und die damit verbundenen As-
 soziationen folgerichtig eine zentrale Rolle (S. 202-203).
 Realiter war diese abgeschlossene Welt Vogelers Barken-
 hof in Worpswede. Rilke bemisst den Künstler nach
 seinem Grad der Innerlichkeit, des Hineinfühlens in
 die Dinge:

“Er weiß in das Leben
 der kleinsten Blumen hineinzublicken: er kennt sie nicht
 von Sehen und vom Hörensagen [...] Die Kunst, in ei-
 ner Blume, in einem Baumzweig, einer Birke oder ei-
 nem Mädchen, das sich sehnt, den ganzen Frühling
 zu geben, alle Fülle und den Überfluß der Tage und
 Nächte, – diese Kunst hat keiner so wie Heinrich Vogeler
 gekonnt” (S. 129).

Der Dichter hat
 umfassende Kenntnisse von Vogelers Werk. So geht er
 am Beispiel der Mappe “An den Frühling” ein auf Lini-
 enduktus und Bildkomposition, bespricht Vogelers Buch-
 gestaltungen, die Farbwirkungen früherer Gemälde,
 nennt aber auch die kunsthandwerklichen Arbeiten des
 Allrounders Vogeler. Die Beschäftigung Rilkes mit die-
 sem Künstler beginnt bereits vor den Arbeiten zur
 Worpswede-Monographie. In seinem Kommentar ver-
 weist Christian Drude (Heinrich Vogeler, S. 192-211) auf
 Rilkes Aufsatz von 1902,[2] aber auch auf die seit 1898
 intensiv verlaufende Künstlerfreundschaft (S. 193-194).
 Die Nähe der ästhetischen Positionen, die sich verein-
 zelt in künstlerischen Kooperationen niederschlägt,
 machen das Vogeler-Kapitel zum Überzeugendsten in
 Rilkes Schrift. Anders als die übrigen Künstler, die
 immer als “Werdende” bezeichnet sind, gilt Vogeler für
 Rilke als frühvollendeter, dessen geistige Entwicklung
 “ein geradezu somnambules Auffinden geistesverwand-
 ter ästhetischer Einflüsse impliziert” (S. 195). Ril-
 ke, so Drude, interpretiert Vogelers Realitätsferne als
 “Begründung einer zweiten Wirklichkeit” (S. 196), die
 durch und durch narzisstisch geprägt ist (S. 202). Da-
 mit setzt er dem Künstler jedoch auch Grenzen, Gren-

zen, die er selbst zu nutzen weiß. Indem Drude spätere Quellen heranzieht und die weitere Beziehung zwischen beiden beleuchtet, kann er dies belegen. In seiner Autobiographie schreibt Vogeler:

“Hatte er doch meinem Leben und meiner Arbeit Grenzen gesetzt, in denen auch er der Romantik seiner eigenen Träume nachgehen konnte, so wie er auch über mich und meine künstlerische Arbeit geschrieben hatte” (zit. bei Drude, S. 198).

 Die Entfremdung zwischen Rilke und Vogeler setzte schon bald nach der Abreise Rilkes nach Paris ein (1903). Die Großstadterfahrung führt zum Bruch Rilkes mit der umgrenzten Welt Vogelers. Drude skizziert die wichtigsten Stationen der zunehmenden Entfernung nach (S. 205-206). Die Verortung Vogelers steht also in starkem Kontrast zu denen der anderen Künstler. Während Rilke die Kunst der ersten vier Worpsweder aus dem Erlebnis der Landschaft zu erläutern sucht, ist es bei Vogeler das subjektive Weltempfinden, das im Grunde den hohen Himmel und die Weite der Ebene ausblendet (Drude, S. 201).

 Rilkes Werk hat mit der Ausstellung und der Begleitpublikation nach einhundert Jahren die Aufmerksamkeit erfahren, die ihm gebührt. Darin liegt das Hauptverdienst des Projektes. Die Rilke-Forschung hat das Werk lange vernachlässigt (vgl. Stenzig, passim), und auch die Zeitgenossen nahmen eher den Dichter des “Cornet” und des Stundenbuches wahr als den Kunstschriftsteller. Und die Worpsweder Künstler? Stenzig gibt einen lesenswerten Überblick. Paula Becker-Modersohn war “nicht besonders angetan”, Modersohn hatte – wie bereits ausgeführt (auch Stenzig, 281-283) – ein ambivalentes Verhältnis, während sich Mackensen entschieden dagegen ausspricht. Von Hans am Ende ist keine Aussage überliefert, und nur Overbeck äußert sich durchaus positiv. Das Urteil Vogelers ist zunächst bestimmt vom seelischen und ästhetischen Gleichklang zwischen dem Maler und dem Dichter. So bestärkt er Rilkes Deutung gänzlich, erst mit zunehmender Entfremdung sieht Vogeler seine Darstellung kritischer. Im Spätwerk des inzwischen in die Sowjetunion Emigrierten kommt es aber zu einer merkwürdigen Annäherung an Rilke – eine Beobachtung, die zu den spannendsten Passagen bei Stenzig zählt. Auf der Suche nach einer neuen Kunst, die die Lehren des Leninismus adäquat abzubilden erlaubt, verfasst Vogeler eine Schrift über Paula Becker-Modersohn (Stenzig, S. 284-285), die zwar am Wesen der Malerin vorbeizieht, in ästhetischer Hinsicht, so Stenzig, aber als Fortentwicklung Rilkes zu sehen sei. Der mit “Erinnerungen” überschriebene Abschnitt des Kataloges (S. 214-257) vereint neun Texte, zumeist von Zeitzeugen des Rilkeschen Aufenthaltes im Bremer Um-

land (Fritz Overbeck; Gustav Pauli; Marga Berck, die spätere Magda Pauli; Fritz Mackensen; Otto Modersohn; Martha Vogeler; Rolf Hetsch und Rudolf Alexander Schröder) bzw. von dem Barkenhoff-Stipendiaten Emmett Williams (A Ghost Story, S. 256-257) sowie eine als “Bild-Essay” überschriebene Serie zeitgenössischer Fotografien (1900-1902) von Johann Tietjen (S. 236-243). Tietjen arbeitete als Fotograf der Moor-Versuchsstation in Bremen. Gerade dieser letzte Beitrag bedurfte eines erläuternden Kommentars, auf den jedoch, wie auch bei den anderen Texten, verzichtet wird. Es handelt sich um vier großformatige “Photographien aus dem Moor”, die scheinbar den Alltag der Worpsweder Moorbewohner zeigen. Während die Präsentation der Tietjen-Aufnahmen in der Bremer Ausstellung einen ganzen Raum füllte und facettenreich, aber keineswegs immer authentisch – manche der Bauern posierten für die teilweise gestellten Aufnahmen im Sonntagsstaat – eine romantisierende Sicht auf die Lebenswirklichkeit zeigte, kann die Auswahl im Katalog dies nicht vermitteln. Im Übrigen sind die “Erinnerungen” treffend ausgewählt und vermitteln es, beim Leser das bis dato gewonnene Bild von Rilkes Worpsweder Zeit beträchtlich zu erweitern. Gleiches gilt für die von Rieke Marquarding zusammengestellte Chronologie (Rainer Maria Rilke und Worpswede, S. 310-363). Sie umfasst den Zeitraum von der ersten Begegnung Rilkes mit Heinrich Vogeler in Florenz (April 1898) bis zum Tod des Dichters im Januar 1927. Sinnvoll mit historischen Fotografien von Personen und Dokumenten aufgelockert, ist Marquardings Beitrag eine wertvolle Ergänzung zu den bereits besprochenen Artikeln. Er fängt den kulturhistorischen und biographischen Kontext ein, der andernorts nicht erfasst werden kann. Bedauerlicher Weise verzichtet Marquarding auf einen Anmerkungsapparat, so dass gerade die zahlreich eingesetzten Zitate aus Primärquellen nicht nachgewiesen sind. Dem neugierigen Leser bleibt nur die vage Möglichkeit, die Quellen in der umfangreichen Bibliographie zu suchen, was angesichts des Umfangs des Literaturverzeichnisses kaum möglich ist (S. 364-381). Dieses ist sorgfältig, umfassend und aktuell, wenngleich die Zuordnung mancher Titel unklar erscheint.

 Ein gelungenes Werk also? Fast zur Gänze. Was fehlt? Ein Vergleich mit anderen Werken der Kunstliteratur, wie beispielsweise Roelers Dachau-Monographie[3] wäre angebracht, um diese Dimension der Rilke-Rezeption auszuloten. Das fehlende Personen- und Ortsregister ist ein wirkliches Manko. Am Rande sei bemerkt, dass das Layout des Bandes – die Gestalter haben sich in Format, Satz und Umschlagsgestaltung am Original orientiert – die Möglichkeit einer großformatigen

Bebilderung nimmt. Die Abbildungen – die Farbauthentizität könnte oftmals besser sein – erscheinen mitunter sehr klein, mitunter aber auch auf einer Doppelseite, was den Genuss durch den Knick in der Mitte doch trübt. Es wäre vielleicht besser, die Form würde der Funktion folgen. Weiterhin wünschte man sich die Transkription einiger im Bild gezeigter Dokumente, vor allem die der „Festspielszene“ (S. 299), die Rilke anlässlich der Einweihung der Bremer Kunsthalle 1902 schrieb. Schliesslich fehlt eine eingehende Analyse von Rilkes Einleitung zu Worpswede, wenn auch vereinzelt – vor allem bei Buschhof – darauf verwiesen wird. Die einleitenden Seiten sind programmatisch zu nennen, gerade in ihrer Bewertung der Landschaftsmalerei und der daraus abzulesenden Kunsttheorie Rilkes. Auch wäre eine Analyse der Benennung von Vorbildern wie Millet, Segantini, Böcklin oder Puvis de Chavannes erhellend. Der Verzicht ist umso bedauerlicher, als dass Rilkes Epilog, der sich dem Vogeler-Kapitel anschließt (S. 141), in Druedes Kommentar geistreich interpretiert wird (S. 207-208). Eine Würdigung der Bildbeschreibungen Rilkes wäre durchaus sinnvoll, zumal der Autor hier in den Wettstreit mit der Malerei tritt. In seinen Ekphrasis-Passagen malt der Text die Landschaft geradezu nach. Eine Untersuchung der ekphrastischen Komponente im Worpswede-Buch bleibt jedoch ein Forschungsdesiderat. Analysen zu Rilkes Kunstanschauung fehlen jedoch nicht. Rita Rios reiht das Thema der Ekphrasis in ihrem Beitrag an (Zu Rilkes Ästhetik der Frühzeit, S. 288-297), widmet sich im wesentlichen aber dem Verhältnis von Selbst und Natur bei Rilke. Ausgehend von der Malerei habe Rilke eine Ästhetik entwickelt, die in der Kunst den Vermittler zwischen Natur und Mensch sehe (S. 291). Somit

bildet die Autorin Gedanken, die sich auch in anderen Beiträgen finden. Gewinnbringend ist ihre Anbindung an Rilkes späteres, vor allem lyrisches Werk. Rilke schreibt:

„[...] jetzt ist es die Landschaft, die wirkliche Natur, zu der die Dinge, seit man sie aufmerksamer betrachtet, langsam hingeführt haben. Der Künstler von heute empfängt von der Landschaft die Sprache für seine Gestaltungen und nicht der Maler allein“ (S. 61).

 Darin liegt der Kern späterer ästhetischer Anschauungen. Wenn Rilke in seinen Gedichten der Pariser Zeit das Wesen der Dinge sprachlich auszudrücken sucht, so ist das ohne die Naturaneignung der Worpsweder Zeit schwer vorstellbar. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Sieghild Bogumil-Notz (Rilke und die Kunst: ein kongeniales Gespräch, S. 298-309). „Die Suche nach der analogen Aussageebene in der Dichtung, um das sachliche Hervorbringen eines Gegenstandes mittels der Sprache“ (S. 301) geschieht bei Rilke über die Kunstanschauung. Greifbar wird dies in seiner Beschäftigung mit Rodin und Cézanne (S. 301-305), der sich die Autorin – darin den zeitlichen Kontext der Künstlermonographie sinnvoller Weise hinter sich lassend – hauptsächlich widmet. Gleichwohl: Den Nukleus von Rilkes Kunstanschauung bildet „Worpswede“.

Anmerkungen

 [1]. Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Kunsthalle Bremen 29. Juni - 24. August 2003. Online unter: <http://www.rilke.worpswede.de/> [2]. Rainer Maria Rilke: Heinrich Vogeler. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 10/7, 1902, S. 42-44. [3]. Arthur Roemer: Neu-Dachau. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer, Bielefeld/Leipzig 1905.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://www.h-museum.net>

Citation: Matthias Hamann. Review of , *Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch*. H-Museum, H-Net Reviews. December, 2003.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=15322>

Copyright © 2003 by H-Net, all rights reserved. H-Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For any other proposed use, contact the Reviews editorial staff at hbooks@mail.h-net.org.