

Vortrag gehalten, am 17. Mai 2014 im Barkenhoff, Worpswede

von Dr. Katja Pourshirazi

Worpswede beginnt in Düsseldorf

Die Worpsweder Maler und die Düsseldorfer Kunstakademie

„Worpswede beginnt in Düsseldorf“ – der Titel dieses Vortrags klingt vielleicht ein bisschen ketzerisch. Lieber wird ja der Eindruck vermittelt, Worpswede beginne und ende in sich selbst. Eine Insel in der Kunstgeschichte, emporgeschossen aus den sumpfigen Tiefen des Teufelsmoors zu künstlerischem Weltruhm. Und bis heute eine Marke, ein Gütesiegel, das gebunden ist an dieses Fleckchen Erde, an den Weyerberg, die Hamme. Worpswede kann nicht exportiert werden, man findet es hier oder gar nicht. An diesem Mythos haben schon die ersten Worpsweder Maler mitgestrickt – die wir heute so nennen, obwohl nicht einer von ihnen in Worpswede geboren oder aufgewachsen ist. Und von denen manche nur wenige Jahre in Worpswede gelebt haben, unterbrochen durch Reisen oder Studienaufenthalte in den Metropolen der Kunst, immer mit engen Kontakten nach Bremen und Berlin, nach München und Paris.

Fritz Mackensen stammt aus dem Harz, Otto Modersohn aus Westfalen, Hans am Ende aus Trier, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler und Carl Vinnen immerhin aus Bremen. Wie sollten sie sich gemeinschaftlich darstellen, wenn nicht als „Worpsweder Maler“? Das hatte etwas Exotisches an sich, weil der Ort – anders als Berlin oder München – in der Kunstwelt vollkommen unbekannt war. *„Seltsamer Name ‚Worpswede‘! Kein Mensch hieß ‚Rembrandt‘ außer Rembrandt, kein Ort heißt ‚Worpswede‘ außer Worpswede“*¹ – so steht es in Fritz Overbecks „Brief aus Worpswede“ von 1895, mit seiner legendären Beschreibung Worpswedens in Sätzen

¹ zitiert nach: Fritz und Hermine Overbeck. *Ein Worpsweder Künstlerpaar*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2002, S. 136.

wie: „*Ein Hauch leiser Schwermut liegt ausgebreitet über der Landschaft*“ oder „*Was hülften uns unsere Strohhütten, Birkenwege und Moorkanäle, wenn wir diesen Himmel nicht hätten*“.² Dieser Brief war kein persönliches Dokument. Er wurde gezielt geschrieben, um in der Zeitschrift „Die Kunst für alle“ veröffentlicht zu werden und Worpswede ins Gedächtnis der Leser zu brennen und so eine Gruppe ehrgeiziger junger Künstler als „Worpsweder Maler“ bekannt zu machen.

Nun stammten immerhin drei von diesen Malern aus Bremen – da ist der Weg nach Worpswede nicht weit, denkt man. Aber nicht einer der Künstler fand direkt in das nur 30 km entfernte malerische Umland. Stattdessen führte ihr Weg sie erst einmal nach Düsseldorf. „Düsseldorfer Maler“ hätte sich die Gruppe eigentlich nennen müssen. Bis auf Hans am Ende haben alle an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert. Dort haben sie einander kennengelernt und dort haben sie wichtige künstlerische Impulse erfahren. Aber Düsseldorfer Maler gab es wie Sand am Meer, berühmte und weniger berühmte, gute und weniger gute. Allein in den 100 Jahren von 1819 bis zum Ersten Weltkrieg bildete die Kunstakademie Düsseldorf mehr als 4.000 Künstler aus. Da klang „Worpsweder Maler“ doch irgendwie interessanter. Die Maler selbst setzten das Jahr 1889 als ihre Geburtsstunde, weil sie in diesem Jahr beschlossen, nach einem Sommeraufenthalt dauerhaft in Worpswede zu bleiben. Aber wenn wir heute wissen wollen, wie es mit Worpswede und der Kunst angefangen hat, müssen wir zuerst nach Düsseldorf.

Es war kein Zufall, dass es die Maler, die später als die „Worpsweder“ berühmt werden sollten, zur Ausbildung ausgerechnet nach Düsseldorf zog. Kunstakademien gab es viele in Deutschland. Wer sich das Studium leisten konnte, hatte die freie Auswahl, und die angehenden Studenten machten genau das, was Studenten auch heute noch tun – sie wählten ihre Alma mater nach ihrem guten Ruf und ihrem Angebot aus. „*Ein Landschaftler ersten Ranges*“ wolle er werden, schrieb der junge Otto Modersohn hoffnungsvoll in sein Tagebuch. Auch Fritz Overbeck hatte schon als Schüler nach der Natur gezeichnet und die Landschaft zu seinem Lieblingsthema erkoren. Die angehenden Maler suchten sich deshalb eine Ausbildungsstätte, die der Landschaftsmalerei entsprechende Bedeutung beimaß und von der sie auf diesem

² ebd., S. 137f.

Gebiet den bestmöglichen Unterricht erwarten konnten. Da war die Kunstakademie Düsseldorf in Deutschland die beste Wahl.

Aus den Tagebüchern Otto Modersohns erfahren wir, wie wir uns den Studienbeginn der jungen Maler vorzustellen haben:

„Am Sonnabend, den 3. Mai 1884 nahm ich von meinen Angehörigen Abschied, um in Düsseldorf die ungewisse, aber von mir mit Sehnsucht erwartete Laufbahn als Maler anzutreten. Wir begaben uns, mein Vater hatte mich begleitet, zunächst zum Professor Dücker, dem meine Arbeiten wohl zu gefallen schienen und der meinem Vater neben vielen Bedenklichkeiten, die der Beruf mit sich bringe, entschieden riet, mich da zu lassen, da mir die Liebe zur Kunst einmal in den Knochen liege, und stets zum Durchbruch kommen werde. [...] Nachdem Prof. Lauenstein nach flüchtigem Einblick in meine Sachen mir bedeutete, dass ich am Montag früh in der Elementarklasse beginnen sollte, gingen wir – mein Vater war durch die verhältnismäßig guten Äußerungen der Professoren sehr befriedigt – auf Wohnungssuche [...]. Abends um acht fuhr mein Vater ab, und damals stand ich zuerst allein in einer fremden Stadt.“³

Dass der 19jährige Modersohn von seinem Vater begleitet wurde, war nicht ungewöhnlich. Die Eltern wollten wissen, worauf sie sich einließen, wenn sie ihrem Sprössling ein solches Studium finanzierten. Fritz Overbeck erging es ähnlich – ihn begleitete seine Mutter, nachdem sein Vater früh verstorben war. So besorgt war sie um ihren einzigen Sohn, dass sie sogar für die Dauer des Studiums mit ihm von Bremen nach Düsseldorf zog, um in seiner Nähe zu sein. Die fürsorglichen Eltern wollten sich gern mit eigenen Augen einen Eindruck machen von der Institution, der sie ihre Söhne anvertrauten.

Der Eindruck wird kein schlechter gewesen sein: 1767 gegründet, konnte die Kunstakademie Düsseldorf bereits auf eine mehr als 100jährige Erfolgsgeschichte zurückblicken, als 1884 erst Fritz Mackensen und Otto Modersohn und fünf Jahre später Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler ihr Studium aufnahmen. Sie war eine

³ zitiert nach: *Otto Modersohn. Das Frühwerk 1884–1889*, hrsg. vom Otto Modersohn Museum, Ausst.-Kat. Otto Modersohn Museum, Fischerhude, München 1989, S. 40.

traditionsreiche und anerkannte Institution, mit den Namen großer deutscher Maler verknüpft, aber nicht erdrückend in ihrer Historie. Altherwürdig genug, um bei den besorgten bürgerlichen Eltern Eindruck zu machen, und modern genug, damit die angehenden Maler hoffen konnten, hier die künstlerische Freiheit und die Entfaltungsmöglichkeiten zu finden, die sie suchten.

„Die Wiege der Düsseldorfer Malerschule stand in Rom“⁴, heißt es zu recht im Katalog „Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung“. Jetzt wird es also kompliziert: Wenn Worpswede in Düsseldorf beginnt und Düsseldorf in Rom – dann hat die Worpsweder Kunst ihre Wurzeln strenggenommen in Rom. Ihr Fundament hat die Düsseldorfer Kunstakademie tatsächlich bei den „Nazarenern“: Deutsche Künstler, die in Rom lebten und arbeiteten, und die die Malerei aus dem Geist der christlichen Religion heraus erneuern wollten. Ihre Vorbilder waren die mittelalterliche Kunst und die italienischen Meister der Renaissance. Das Ziel waren harmonisch-maßvolle Bildkompositionen, gleichmäßige, klare Linien, ausgewogene Lichtverhältnisse und makellose Oberflächen. Dieses Ideal der Vollkommenheit prägte auch die Akademie in Düsseldorf – ein Ideal, gegen das die Worpsweder Maler sehr bald aufbegehrten. Wütend notiert Otto Modersohn 1887 in seinem Tagebuch: *„O wie schlägt der Mann [sein Professor Eugen Dücker] meinen Empfindungen ins Gesicht, nie werde ich mit dem Gedanken auskommen, der ganze künstlerische Geist besteht aus dem Gefühl der Richtigkeit, der Regelrichtigkeit; fertig muss ein Bild sein um jeden Preis; dies halte ich für eine der unkünstlerischsten Forderungen.“*⁵

Als Gründungsväter der Nazarener gelten Peter von Cornelius (1783-1867), der 1819 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie wurde, und Wilhelm von Schadow (1789-1862), der das Amt von ihm übernahm und es 33 Jahre lang innehatte. Die beiden gründeten nicht nur eine deutsche Künstlerkolonie in Rom und eine Kunstrichtung, die die gesamte deutsche Romantik prägte – sie standen gemeinsam auch 40 Jahre lang an der Spitze der Düsseldorfer Kunstakademie, formten sie und führten sie zu

⁴ Baumgärtel, B. (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*. Bd. 1 – Essays, Düsseldorf 2011, S. 25.

⁵ zitiert nach: *Otto Modersohn. Das Frühwerk* (wie Anm. 3), S. 117.

ihrer ersten Blüte. Auch wenn die Worpsweder Maler erst 25 Jahre nach Schadows Tod an die Akademie kamen, war der Geist dieser beiden Maler noch allgegenwärtig.

Cornelius führte in Düsseldorf ein dreistufiges Unterrichtsmodell ein, das unter Wilhelm von Schadow prägend für die Ausbildung der Künstler wurde und noch zur Zeit der Worpsweder Maler Anwendung fand. Die grundlegende Reform bestand darin, dass die Maler mehrere Klassen zu durchlaufen hatten, die aufeinander aufbauten und von den technisch-handwerklichen Grundlagen bis zur künstlerischen Reife führen sollten. Ein Schüler konnte in die nächsthöhere Klasse erst aufgenommen werden, wenn er die vorige erfolgreich absolviert hatte. Dabei wurde insbesondere in den ersten Klassen eine breite Palette von Techniken und Genres abgedeckt, um die Maler umfassend auszubilden.

Die erste, sogenannte *Elementarklasse* vermittelte die Grundlagen des Zeichnens. Geometrie und Perspektive standen auf dem Stundenplan, außerdem das Zeichnen einzelner Körperteile nach Gipsabgüssen. Hier ging es um Präzision und Wirklichkeitstreue, nicht um Kreativität. Nur wer die gestellten Aufgaben in wohl proportionierte und plastische Zeichnungen umsetzen konnte, durfte in die *Vorbereitungsklasse* aufrücken. In dieser Klasse durften erstmals ganze Figuren von Kopf bis Fuß gezeichnet werden, und es wurden Grundkenntnisse in Anatomie vermittelt, Proportionslehre und Perspektive vertieft. Die Studenten mussten dabei wiederum mit dem Zeichnen nach Gipsabgüssen anfangen und sich zu lebenden Modellen vorarbeiten. Das figürliche, insbesondere das Aktzeichnen galt als wichtigste Voraussetzung der Malerei, denn die Historienmalerei mit ihren zentral in Szene gesetzten Figuren aus Mythologie und Geschichte galt als uneingeschränkte Königsdisziplin der Kunst. Hinzu kam die Genremalerei, die den einfachen Menschen in den Mittelpunkt rückte (Bauern bei der Arbeit, Wirtshausszenen etc.) und also auch hier die menschliche Figur zum Dreh- und Angelpunkt machte. Die Landschaftsmalerei stand dagegen ganz unten in der Rangliste der Gattungen und wurde an den meisten Akademien gar nicht als eigenes Fach gelehrt. Aus diesem Grund nahm das figürliche Zeichnen in der Ausbildung einen großen Raum ein. Die Worpsweder Maler haben oft über die Fron des Figurenstudiums geklagt, das sie als eine lästige Pflichtübung ansahen. Modersohn und auch Overbeck betrachteten die Elementar- und Vorbereitungsklasse in dieser Hinsicht eher als Zeitvergeudung. In

jeder freien Minute malten sie draußen in der Natur und widmeten dem Figurenstudium nur so viel Aufmerksamkeit wie nötig, um endlich den Sprung in die nächsthöhere Ausbildungsklasse zu schaffen.

Die Vorbereitungsklasse bot aber neben dem vertieften Zeichnen auch den von den meisten Studenten sehnlichst erwarteten Einstieg in die Malerei. Zwar hatte auch das noch lange nichts mit künstlerischer Freiheit zu tun. Vielmehr mussten zunächst die Werke anderer – meist auch die des eigenen Lehrers – kopiert werden, um daran Bildaufbau, Farbigkeit und Lichteinfall zu studieren. Erst danach durften die angehenden Maler eigene Kompositionen entwickeln und diese ihrem Lehrer zur kritischen Begutachtung vorlegen. Dabei durften die Eleven nicht zimperlich sein: Legendär sind die Berichte von sämtlichen Kunstakademien, wie der Professor mit wenigen Worten das Gemalte zunichte machen konnte. Sehr eindrücklich beschreibt zum Beispiel Paula Becker ihren Zeichenunterricht in Berlin in einem Brief an ihre Eltern (April 1896): *„Musste den ersten Tag gleich dreimal anfangen, denn Herr Alberts ist ein strenger Lehrer. Ich begann mit zitternden Händen, denn ich hörte, wie er meine Nachbarschaft heruntermachte: „Dreck! Dreck! Nicht?“ Das arme Opfer hat dann schleunigst „Ja“ zu sagen, sonst wirft er die Kohle weg und rennt zur nächsten Staffelei. (So bringt man also Selbsterkenntnis bei!) Beim nächsten Opfer: „Blödsinnig! Nicht?“ Und wieder das zerknirschte „Ja“, was er dann meistens in halb singendem Tone wiederholt [...] Bei der dritten Staffelei: „Nüsch! Nüsch! Rien! Nichts! Nichts! Mit Andacht arbeiten, mit Passion!“ [...] Bei der vierten Staffelei: „Mangel an Talent oder an Fleiß, he? Ganz verfehlt, also?“ Dann darf die Ärmste ganz bescheiden auf dieses furchtbare „Also“ antworten: „Noch einmal anfangen.“ Eine andere wird schrecklich heruntergemacht, weil sie die Windungen des Ohrs, welches sie zeichnet, nicht genug fühlt.“⁶ Lehrjahre sind keine Herrenjahre – nach diesem Wahlspruch werden die jungen Maler ausgebildet. Künstlerische Freiheit kann sich erst erlauben, wer den Erwartungen seiner Lehrer Genüge getan hat. Die Studenten fügen sich diesem Reglement. Auch Paula Becker betont: *„Herr Alberts scheint ein famoser Lehrer zu sein. Er weiß genau, was jeder Schüler leisten kann und verlangt die Anspannung aller Kräfte.“⁷ Sicher schreibt sie das auch, um ihre**

⁶ Busch, G.; von Reinken, L. (Hg.): *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*. Frankfurt a.M. 1979/2007. S. 97.

⁷ ebd., S. 98.

Eltern zu beruhigen. Denn sie sind es, die in der Regel die Ausbildungskosten und den Lebensunterhalt zahlen, und wenn sie schon – meistens alles andere als hocheifrig – dem Wunsch ihrer Kinder zugestimmt haben, Künstler zu werden, so wollen sie zumindest sichergehen, dass ihre Sprösslinge eine solide Ausbildung bekommen und dass die Professoren zufrieden mit ihnen sind.

Fritz Overbeck hat, wie die meisten der Worpsweder Maler, das Studium an der Akademie ordnungsgemäß abgeschlossen. Einen vorzeitigen Abbruch, etwa weil er gegen die Professoren und ihre Lehrmethoden aufbegehrt hätte, hätte er wohl auch seiner Mutter nicht antun können. Auch Modersohn kennt das Problem der besorgten Eltern. In seinem dritten Ausbildungsjahr an der Akademie (Dezember 1886) schreibt er in sein Tagebuch: *„Anfangs spielte sich das alte Spiel von dem Leidsein der Akademie mit seinen Auswanderungsgedanken im Gefolge ab. Die Nachricht, dass ein Bekannter bei Prof. Schönleber in Karlsruhe aufgenommen sei, regte in mir denselben Wunsch an; mehrere Tage hatte ich dies Auswanderungsfieber. [...] Als ich in einem Brief nach Haus einiges von meiner Unlust geschrieben habe an der Akademie, kommt mein Vater nach Düsseldorf, gewiss, um nach dem Rechten zu sehen, was er sich hätte freilich sparen können.“*⁸

Der Wechsel von der Vorbereitungsstufe in die Meisterklasse, die dritte und letzte Stufe des Düsseldorfer Ausbildungsmodells, stellte nach all diesen Mühen geradezu einen Ritterschlag dar. Die Studenten erhielten ein eigenes Atelier und durften an eigenen Kompositionen arbeiten. Für Overbeck und Modersohn, die mit dem Wunsch an die Akademie gekommen waren, Landschaftsmaler zu werden, war Eugen Dücker (1841-1916) der Meister ihrer Wahl, denn er leitete die Landschaftsklasse. Nicht umsonst hatte Modersohn schon bei seiner Bewerbung gerade diesem Professor seine Zeichnungen vorgelegt. Während sie noch in der Vorbereitungsstufe ausgebildet wurden, zeigten beide Prof. Dücker in regelmäßigen Abständen ihre Arbeiten in der Hoffnung, möglichst bald in seine Klasse aufgenommen zu werden. Der wiederum gab Ratschläge, woran sie noch arbeiten mussten. Wie langwierig der Aufnahmeprozess war und wie sehr die jungen Maler dabei zwischen Hoffnung und

⁸ zitiert nach: Otto Modersohn. *Das Frühwerk 1989* (wie Anm. 3), S. 101.

Frustration schwanken, wird aus Modersohns Tagebuch ersichtlich. In seinem zweiten Ausbildungsjahr, im Dezember 1885, notiert er: *„Um 11 zu Dücker, sehr liebenswürdig, über eine Stunde bei ihm. Naturstudien, besonders Skizzen, gefallen ihm sehr. Kompositionen auch. [...] Soll so fortfahren, über meine Fortschritte erstaunt, soll in der Akademie flott weiterarbeiten, vielleicht Okt. 86 in seine Malklasse.“*⁹ Aber Modersohn muss sich in Geduld üben – nicht nur darf er im Oktober 1886 nicht wie erhofft in die höhere Klasse aufsteigen. Selbst im März 1887 ist er noch nicht immer in Dückers Meisterklasse angekommen. Nachdem er schon „Auswanderungsgedanken“ hatte und die Akademie am liebsten verlassen hätte, notiert er: *„Janssen [der Prof. der Vorbereitungsklasse] hat in sehr liebenswürdiger Weise zu mir über mein Weiterkommen gesprochen, dass ich bis Pfingsten in dem Antikensaal arbeiten soll, um dann nach der Studienzeit in der Malklasse anzufangen. Ich habe mich an den Gedanken ganz gewöhnt, zumal mir der Aufenthalt in Düsseldorf auch wieder viel angenehmer geworden ist als in den beiden vorigen Monaten.“*¹⁰ Die Aussicht auf den baldigen Eintritt in die Meisterklasse hält ihn also bei der Stange – aber bevor es soweit ist, kommt der nächste Rückschlag. Nur zwei Monate später, im Mai 1887 berichtet Modersohn: *„Gestern, nachdem ich den ganzen Tag über den Prof. Dücker erwartet, habe ich gegen Abend im Korridor mit ihm gesprochen. Ich will Pfingsten fort; nach der Natur malen. Dagegen hatte er nichts, wenn ich sehr frische Studien mitbrächte, die mir zu Herbst den Eintritt in seine Klasse öffnen könnten. „Sie müssen aber ganz anders arbeiten wie im vergangenen Sommer, da haben sie so dilettantisch gearbeitet.“ [...] Wie eine kalte Dusche kamen mir diese Auslassungen Dückers über den Kopf. Ich hatte das Gefühl, dass er nichts von mir verstehe, ich ihm ganz unverständlich sei. Weil ich das Geistige mehr betont habe als das Technische, sind meine Sachen dilettantisch. [...]. Wenn ich mir die Kunst, die Landschaftsmalerei durch diese, Dückers Brille ansehen, dann ist alles öde, langweilig, leer [...]. Nein, Prof. Dücker, Deine Rezepte taugen nicht, wenigstens nicht für mich.“*¹¹ Die Enttäuschung, dass sich der Eintritt in die Meisterklasse weiter hinauszögert, dazu die Kritik, die ihn in seiner Kunstauffassung angreift, sicherlich auch gekränkte Künstlereitelkeit – das alles trägt dazu bei, dass

⁹ ebd., S. 73.

¹⁰ ebd., S. 115.

¹¹ ebd., S. 116ff.

Modersohn wiederum den Entschluss fasst, die Akademie zu verlassen. Nur eine Woche nach der „kalten Dusche“ notiert er: *„Heute Morgen hatte ich wieder einen 1 ½ stündigen Besuch bei Prof. Dücker. Er war mir verständlicher, fast liebenswürdig [...]. Eines unangenehmen Gefühls kann ich mich bei seinen Arbeiten nicht erwehren. Er scheint mir über der Wahrheit und Richtigkeit [...] alles andere, was Goethe als den Anfang und das Ende alles künstlerischen Schaffens bezeichnet, nämlich die geistige Gestalt, die Seele zu vergessen. Mein Plan wird jetzt ja sicher vollendet. Bis Pfingsten höre ich im Antikensaal auf und gehe nach Haus. Dort will ich mit Feuer die Natur erfassen und studieren. [...] Ich bin mir wohl bewusst, welche Schwierigkeiten man zu überwinden haben wird; aber mit Talent, Fleiß und Begeisterung für die Sache hoffe ich etwas zu werden.“*¹²

Ob er nun Angst vor der eigenen Courage bekommt oder doch erkennt, wie sehr er von der Ausbildung bei Prof. Dücker profitieren kann, oder ob seine besorgten Eltern auch ein Wörtchen mitzureden hatten – jedenfalls ist Modersohn ein knappes halbes Jahr später, im Oktober 1887, noch immer in Düsseldorf und beginnt ein neues Tagebuch mit den Worten: *„Mit dem neuen Buche tritt auch in mein akademisches Leben etwas wesentlich Neues ein, da ich, in die Dückersche Malklasse versetzt, sozusagen mein eigenes Atelier bekam. Ich bin, kann ich sicher behaupten, mit Glanz versetzt worden. Dem Professor Dücker gefielen meine Studien sehr; er hätte nicht gedacht, dass ich in der kurzen Zeit solche Fortschritte machen würde.“*¹³ Mit dem heiß ersehnten Ritterschlag der Aufnahme in die Meisterklasse ist also auch die gute Meinung des vorher so kritisierten Professors auf einmal wieder etwas wert und seine anerkennenden Worte werden stolz notiert.

Auch Overbeck wartet sehnsüchtig auf die Aufnahme in die Malklasse von Dücker und muss sich in Geduld fassen. Im Dezember 1892 schreibt er an Modersohn, der schon in Worpswede lebt: *„Lieber Kilian, Dücker hat mich noch nicht, meine Studien waren noch nicht ausgeführt genug. Aber in etwa einer Woche oder 14 Tagen ist Vorlage, die mich Janssens Klauen wohl entreißen wird. Halte nur den Daumen für mich.“*¹⁴ Nicht ein oder zwei, aber immerhin sechs Wochen später gelingt Overbeck

¹² ebd., S. 122.

¹³ ebd., S. 139.

¹⁴ Pourshirazi, K. et al. (Hg.): *Otto Modersohn und Fritz Overbeck. Der Briefwechsel*, Köln 2014, S. 33 (im Druck).

dann tatsächlich der ersehnte Aufstieg in die Meisterklasse. Aber auch er findet einiges zu beanstanden an der Richtung, in die sein Professor ihn lenkt. Nach nur zwei Monaten schreibt Overbeck an Modersohn: *„Die Frische und Unmittelbarkeit ist es doch allein die zum Herzen spricht; soll man da Dückers ängstliche, ich möchte sagen gelehrte Ratschläge befolgen, wenn man dadurch in Gefahr gerät jene einzubüßen?“*¹⁵ Er weiß, dass er mit dieser Meinung bei dem Freund offene Türen einrennt. Das Kritisieren des Lehrers gehört zum guten Ton unter den jungen Malern, die ihren eigenen Weg finden wollen. Beinahe überheblich schreibt Overbeck: *„Bei Dücker gefällt es mir bis jetzt ganz gut; er hat mir noch freie Hand gelassen und nur wenig aufgemuckt, als ich neulich oben abgeschnittene Bäume malte.“*¹⁶

Die Worpsweder Maler haben sich gern in Abgrenzung zur Düsseldorfer Kunstakademie dargestellt. Kritische Äußerungen über Eugen Dücker gehörten ebenso dazu wie Otto Modersohns legendärer Ausspruch: *„Fort mit den Akademien, nieder mit den Professoren und Lehrern, die Natur ist unsere Lehrerin, und danach müssen wir handeln.“*¹⁷ Dieser Satz ist berühmt geworden als das *„erlösende Wort“*¹⁸, das zu der Entscheidung führte, Düsseldorf den Rücken zu kehren und sich ganz in Worpswede niederzulassen. Aber die Worpsweder Maler haben ihre Entwicklung nicht nur im Widerstand gegen die akademische Tradition vollzogen. Das *„Fort mit den Akademien“* hat einen anderen Klang, wenn man bedenkt, dass Modersohn zu diesem Zeitpunkt das Studium schon so gut wie abgeschlossen hatte. Es ist keine Ablehnung der Ausbildung an sich, sondern ein Schlusspunkt, eine Haltung, die ein junger Künstler benötigt, um den Schritt in die fällige Selbstständigkeit zu vollziehen. Die Absage an die einstigen Lehrer sieht Knut Soiné eher unter einem psychologischen Gesichtspunkt: *„Ein junger Mensch, ein Künstler zumal, muss sich selbst, seinen eigenen Weg finden, muss sich lösen von väterlichem Rat, wohlwollendem Lob und souveräner Kompetenz. Dazu gehört, Vorbilder vom Sockel zu stoßen, so wichtig sie auch waren. Es geht darum, sich freizumachen von der*

¹⁵ *ebd.*, S.38.

¹⁶ *ebd.*, S.37.

¹⁷ *Otto Modersohn. Worpswede 1889–1907*, hrsg. vom Otto Modersohn Museum, Ausst.-Kat. Worpsweder Kunsthalle Friedrich Netzel, Otto Modersohn Museum, Fischerhude 1989, S. 41.

¹⁸ *ebd.*, S. 41.

*einst bewunderten Autorität.*¹⁹ Hier zeigen sich also nicht so sehr inhaltliche Differenzen als vielmehr die unterschiedlichen Stadien eines intensiven Schüler-Lehrer-Verhältnisses. Auch die Kritik, die Modersohn so gekränkt hatte, mag eher eine gelungene pädagogische Strategie gewesen sein, so Soiné: *„Dücker war, wie es scheint, ein guter Lehrer. Denn nachdem ihm klar geworden war, dass bei Modersohn alles Loben, Ermahnen und Gut-Zureden nichts half, schien ihm wohl diese ‚kalte Dusche‘ notwendig. Und siehe da, der verschreckte Schüler vermochte die Kränkung produktiv zu wenden. Mit der gründlicher bearbeiteten Ausbeute des Sommers stellte er sich wieder dem Professoren-Urteil“*²⁰ – mit dem bekannten Ergebnis: Er rückt endlich in die Meisterklasse auf.

Die Worpsweder Maler haben es gern so dargestellt, als sei ihre Entscheidung für Worpswede ein Befreiungsschlag gewesen, ein Abstreifen akademischer Fesseln, eine radikale Abkehr von allem, was ihnen unmodern und einengend erschien. Aus Sicht ihrer Professoren könnte man sagen, dass die Akademie sie das kontinuierliche und gründliche Arbeiten lehrte, wo sie im Überschwang ihrer Begeisterung mehr wollten als sie konnten und an ihren hohen Ansprüchen zu scheitern drohten. Unterschwellig ahnten die Worpsweder Maler wohl, was sie der Akademie verdankten, denn keiner von ihnen erwog ernsthaft, ohne akademische Ausbildung in den Beruf zu gehen. Auch die Idee, eine Künstlerkolonie auf dem Land zu gründen, steht eher in der Tradition der Düsseldorfer Kunstakademie, als dass sie sich gegen diese richtet. Schon 1849 hatte sich mit Willingshausen ein Ort etabliert, der den Düsseldorfer Malern Gelegenheit zu Landschafts- und Genrestudien bot, bäuerliche Idylle und unmittelbares Naturerleben versprach und trotzdem so verkehrsgünstig gelegen war, dass man jederzeit in die Stadt und das ‚zivilisierte Kunstleben‘ zurückkehren konnte. All diese Eigenschaften hatte auch Worpswede. Das Prinzip der Künstlerkolonie haben die Worpsweder Maler nicht erfunden, im Gegenteil: Worpswede war eine der letzten in einer langen Reihe von Gründungen europäischer Künstlerkolonien. Ausgehend von Barbizon in der Nähe von Paris hatten sich von Skagen in Dänemark bis Dachau bei München, von Ahrenshoop an der Ostsee bis Domburg in den Niederlanden Künstlerkolonien gebildet. Sie alle

¹⁹ Soiné, K.: *„Eine Schule werde ich nicht mehr aufsuchen...“ Die ersten Worpsweder Maler und ihre Düsseldorfer Lehrer.* in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 40, 2001, S. 144.

²⁰ ebd., S. 134.

hatten jene Mischung „aus ländlicher Abgeschiedenheit, gemeinschaftlicher Produktivität, freundschaftlichem Umgang und lebhaftester Geselligkeit“²¹, die auch für Worpswede typisch war. Die Maler, die meist nur als Sommergäste kamen, aber zunehmend auch ihren festen Wohnsitz in den Künstlerkolonien hatten, waren, wie Bernd Küster schreibt, „in der Regel gleichaltrig und ähnlich motiviert. Die Bewohner des Dorfes sahen mit Befremden und Gelassenheit dem künstlerischen Treiben zu und verdienten sich gelegentlich mit Modellsitzen ein paar Mark.“²² Wie es dabei zugeht, beschreibt eine Passage aus den Lebenserinnerungen von Hans Fredrik Gude: *„Wir saßen oft mit ganzen Scharen von Münchener Malern unter den Lindenbäumen beisammen [...]. Ich wunderte mich darüber, dass sie nie arbeiteten, nur ruderten oder sich mit einem kleinen Skizzenbuch herumtrieben, worin sie mit weichem Bleistift Stimmungen notierten. Sie beschäftigten sich meist mit ihren Pfeifen oder gaben vernichtende Urteile über Künstler ab, die andern Ansichten huldigten wie sie selbst. [...] Sie sprachen sich denn auch darüber aus, wie es möglich sei, in dem unaufhörlichen Sonnenschein zu malen? Nein, sie waren für Stimmungen. Ich versuchte meine Gründe anzuführen, dass Sonnenschein auch seinen malerischen Wert hätte und auch darin sich die Naturschönheit offenbarte [...]. Aber nein, es half nichts, Sonnenschein durfte nicht gemalt werden, und meine Studien waren weggeworfene Arbeit.“*²³

Die von den Malern als Akt der Freiheit gefeierte Entscheidung, sich in Worpswede niederzulassen, war also, wenn man so will, eine konsequente Fortsetzung ihres akademischen Erbes aus Düsseldorf. Das wird umso deutlicher, wenn man sich den in den Briefen und Tagebüchern der Worpsweder Maler so oft geschmähten oder belächelten Professor Eugen Dücker und die akademische Tradition, für die er steht, einmal etwas näher anschaut. Denn schon unter Wilhelm von Schadow galt die Düsseldorfer Kunstakademie als liberal. Die Einführung der dreistufigen Ausbildung mit ihren Meisterklassen, in denen sich Studenten nach Wunsch auf eine Gattung spezialisieren konnten, sollte der individuellen Entfaltung der Künstler Rechnung

²¹ Küster, B.: „...diese irdischen Paradiese“. *Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert*. in: *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, Ausst.-Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2001, S. 106.

²² ebd., S. 106.

²³ zitiert nach: Baumgärtel 2011 (wie Anm. 4), S. 421.

tragen und war eher ein Zugewinn an Freiheit als eine Einschränkung. Dass man sich überhaupt spezialisieren durfte, war ein großer Fortschritt. Und schon 1827 hatten Carl Friedrich Lessing (1808-1880) und Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) in Düsseldorf einen „Landschaftlichen Componierverein“ gegründet – als die Landschaftsmalerei noch mehr als Hintergrundmalerei denn als eigenständige Gattung angesehen wurde. Und dann auch noch heimische Landschaften! *„Hätte ich viel Zeit und Geld, so würde ich zuerst ganz Deutschland bereisen, wo noch viele interessante und unbekannte Gegenden sind“*²⁴, bekundete Lessing und wandte sich damit von der Romfixierung der Nazarener und den selbstverständlich gewordenen Italienreisen der deutschen Maler ab. Die Mitglieder des Landschaftlichen Componiervereins erkundeten den Rhein und die Mosel, die Eifel und den Harz. Freilichtmalen stand ebenso auf dem Programm wie pflanzliche Detailstudien. Die Kunstakademie Düsseldorf zeigte sich offen für solcherlei Experimente und gründete wenig später die erste Landschaftsklasse unter der Leitung von Johann Wilhelm Schirmer. Bereits 1839 war sie die größte Meisterklasse an der Düsseldorfer Akademie mit etwa 150 Schülern. Schirmer vertrat eine Landschaftsauffassung, die bis zu Eugen Dücker und den Worpsweder Malern weiterwirkte: nahsichtige Bildausschnitte; Strand-, Gebirgs- und Baumlandschaften bilden die Hauptmotive. Figuren spielen, wo sie überhaupt vorkommen, eine untergeordnete Rolle. Intensives Naturstudium verband sich mit einer romantisch-idealisierten Sicht auf die Natur, in der das subjektive Erleben und Empfinden immer mehr Bedeutung bekam. Zwar kann bei Schirmer von plein-air-Malerei, wie sie später durch Barbizon und auch Worpswede berühmt wurde, noch nicht die Rede sein, aber hier wurden wichtige Grundsteine dafür gelegt. 1854 wurde der Norweger Hans Fredrik Gude (1825-1903) der Nachfolger Schirmers – mit seinen Fjord- und Seelandschaften begründete er eine Sehnsucht nach nordischer Natur, die fortwirken sollte bis hin zu Fritz Overbeck, der 1892 eine Studienreise entlang der norwegischen Küste unternahm. Gudes Nachfolger Oswald Achenbach (1827-1905) prägte die Düsseldorfer Landschaftsmalerei durch eine zunehmend lockere und freie Malweise. Der Detailreichtum wurde durch Farb- und Lichtstimmungen mit nur mehr angedeuteten Staffagefiguren abgelöst. Die klaren Formen der Nazarener wurden langsam aufgelöst. Sein Nachfolger war schließlich Eugen Dücker. Dass auch er die

²⁴ zitiert nach: Küster 2001 (wie Anm. 21), S. 107.

Freilichtmalerei als Teil der Ausbildung begriff, dass er auf Staffagefiguren verzichtete und karge norddeutsche Landschaften an Ost- oder Nordsee, im Harz oder in der Lüneburger Heide als Motive empfahl – das alles lässt ihn vor dem Hintergrund seiner Zeit modern erscheinen. Karl Appel schreibt: *„Dückers Verdienst ist es, dass er niemandem seinen Stil aufzwang, sondern sich darauf beschränkte, lediglich eine bestimmte Seh- und Malweise zu vermitteln. In Flandern, in Holland, in Hessen oder am Niederrhein konnte jeder für sich abseits der großen Straßen ein Stück unbeachteter Natur entdecken, das seinen persönlichen Neigungen und seinem Temperament entgegenkam.“*²⁵

Das klingt ganz anders als der pedantische und altmodische Dücker, der einem aus den Aufzeichnungen der Worpsweder entgegentritt. Und tatsächlich lässt sich aus Fritz Overbecks Tagebuch auch anderes ablesen. In seinem zweiten Ausbildungsjahr 1890 notiert er: *„Dücker hat recht, man darf sich durch die vielen Eindrücke nicht verwirren lassen. [...] Mir tut vor allem Frechheit not, noch immer klebt mir eine gewisse Ängstlichkeit an, die jeden energischen Pinselstrich nachträglich verfeinern will und dadurch auch leicht gequälte Farben hervorruft.“*²⁶ Hier ist der Schüler der Ängstliche, und Prof. Dücker ermutigt den Anfänger, der noch gar nicht in die Meisterklasse aufgenommen ist, zu einem individuelleren und temperamentvolleren Pinselduktus. Auch Dückers bevorzugte Motive dürften den Worpsweder Malern sehr entgegengekommen sein – schlichte Landschaftsausschnitte und weite Horizonte, ohne dramatische Übersteigerung in unterschiedlichen Lichtstimmungen dargestellt. Dabei nahm Dücker die Ölskizze, die draußen in der Natur entstand, ernst – anders als noch Schirmer, der Ölstudien als reine Vorarbeiten betrachtet hatte, und der seinen Schülern verbot, sie öffentlich auszustellen. Dücker kannte und schätzte die Werke der Freilichtmaler von Barbizon – eine Wertschätzung, die er mit seinem Schüler Otto Modersohn teilte, der die Maler von Barbizon regelrecht verehrte. Diese malten intime, scheinbar beiläufige Landschaften, einen Bach, einen Baum, ein Wiesenstück ohne jeden exotischen oder dramatischen Reiz. Dücker nahm diese fortschrittliche Malerei aus Frankreich auf und verzichtete in seinen Bildern auf alles Spektakuläre zugunsten einer ruhigen, stimmungsvollen Landschaft. Nicht umsonst

²⁵ zitiert nach: Soiné 2001 (wie Anm. 19), S. 140.

²⁶ zitiert nach: Fritz und Hermine Overbeck 2002 (wie Anm. 1), S. 14.

bezeichnete der Malerkollege Friedrich Schaarschmidt Dückers Kunst als „*die berühmte ‚paysage intime‘ der Franzosen ins Nordische, ins Helle übersetzt und an die See verlegt.*“²⁷ Die niedrige Horizontlinie des Meeres wurde derart typisch für sein Werk, dass sie auch als „Dücker-Linie“ bezeichnet wird. In seinem Werk finden sich – genau wie bei den Worpswedern – leidenschaftliches Naturstudium sowie Elemente der Freilicht- und der Hellmalerei, die sich nicht mehr, wie seit Jahrhunderten, auf der dunkel grundierten Leinwand zu einzelnen Lichtpunkten vorarbeitete, sondern die Farben direkt auf die helle Leinwand setzte. Natürlich sah das Ergebnis bei den Worpsweder Malern deutlich anders aus als bei ihrem Lehrer. Aber das, was die jungen Künstler an der Akademie gelernt hatten, war und blieb die Grundlage ihrer Arbeit und ihrer Kunstauffassung. Die Kunstakademie Düsseldorf ebnete ihnen gewissermaßen den Weg: von Rom über Düsseldorf nach Worpswede.

²⁷ zitiert nach: Baumgärtel 2011 (wie Anm. 4), S. 252.