

OTTO MODERSOHN MUSEUM

Otto Modersohn
in Fischerhude 1908–1915

Der Neubeginn in Fischerhude
vor einhundertzehn Jahren

vom 1. September 2018
bis zum 6. Januar 2019

Eröffnung am
1. September 2018, 19 Uhr

Die Woche in Fischerhude war herrlich, schreibt Otto Modersohn am Abend des 10. August 1906 aus Worpsswede an Paula Modersohn-Becker nach Paris. *Das Dorf wirkte märchenhaft auf mich. Das Wasser bringt so viel Leben hinein... Ich habe auch einiges gemalt, darunter ein Bild 'Die Wümme unter Bäumen' ist vielleicht das Farbigste was ich bisher gemalt.* Zu diesem Zeitpunkt kann Modersohn nicht ahnen, dass hier sehr bald schon ein neuer Abschnitt persönlicher und künstlerischer Entwicklung für ihn beginnen soll. Als Paula Modersohn-Becker 1907, 31-jährig, nach der Geburt der gemeinsamen Tochter Mathilde stirbt, verlässt Otto Modersohn Worpsswede und siedelt nach Fischerhude über.

Die einhundertzweijährige Wiederkehr seines Ortswechsels nach Fischerhude nimmt das Otto Modersohn Museum zum Anlass einer Ausstellung seiner Bilder und Zeichnungen der Jahre 1908 bis 1915, die einen künstlerischen Wendepunkt einleiteten.

Seinen ersten Ausflug in das nur wenige Kilometer von Worpsswede entfernte Dorf Fischerhude hatte Otto Modersohn 1896 mit seinem Freund Fritz Overbeck gemacht. Einige Jahre später besuchte er es mehrfach zusammen mit seiner Frau Paula. Als diese im Ehekrisejahr 1906 nach Paris reiste, entschlossen, sich von ihrem Mann zu trennen, suchte der Maler wiederum die Weltabgeschiedenheit des Dorfes in der Wümmeniederung auf, um dort Ablenkung und künstlerische Anregung zu finden. Mit den in Fischerhude entstehenden Studien des Sommers 1908 führt Otto Modersohn seine in Worpsswede entwickelte Malerei vor der Natur fort: *„Alles ist feste Klarheit, Bestimmtheit, eine freie Heiterkeit und Farbenluft, leuchtende Kontraste und einfache Wahrheit. Ein Sommertag glüht auf, mit allen Lichtern und Schatten, die seine Helligkeit erzeugt, mit aller gesunden Fruchtbarkeit, die uns entgegenduftet“*, wie ein ungenannter Kunstkritiker Otto Modersohns Studien dieser Zeit in der 1910, in dritter Auflage, erschienenen „Worpsswede“-Monographie beschrieb. Diese 1908 gemalten Bilder hängen im ersten und zweiten Raum unserer Ausstellung. Sie schließen noch ganz die Worpssweder Studien der Jahre 1905 bis 1907 an. Wie immer, wenn Otto Modersohn sich neuen landschaftlichen Eindrücken hingibt, greift er zunächst auf sein malerisches Repertoire zurück, um sich dann sehr bald neuen Herangehensweisen an die veränderten landschaftlichen Herausforderungen anzupassen. In seinem künstlerischen Bekenntnis des Jahres 1907 formuliert er sein Ideal so: *Dies erkenne ich kurz als Ziel und Zweck der Malerei: große und intime, freie und gediegene, durchgeistigte und persönliche Auffassung und Ausdrucksweise von Form und Farbe. Die Natur bietet lediglich die Anregung, die Grundlage dar; der rechte Künstler benutzt sie nur, enthüllt weniger sie, als sich. „Jede künstlerische Wiedergabe der Natur ist eine Übersetzung in die persönliche Anschauungsweise des Künstlers. Die wahre Kunst verlangt von dem Beschauer eine Phantasiethätigkeit, die um so größer ist, je individueller der Schöpfer die Welt geschaut hat.* –

„Je großartiger die Natur ist, desto schlichter muß die Kunst sein, die sie wiedergeben will.“ –
„Die Malerei ist nur der Vorwand, nur die Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem des Beschauers“ sagt Delacroix. –

Die ungeheure Bedeutung der Form ist mir in Paris so recht aufgegangen.

Die Franzosen haben eine wunderbare Formtradition, die Japaner sind darin für mich auch oft sehr anregend.

Das Bild muß einen Formenaufbau haben, ein Formenganzes, eine Formeneinheit, einen Formenorganismus bilden.,

Dabei muß alles einzelne bis in alle Ecken leicht und zwanglos geformt und gestaltet sein. Es kommt dabei nicht auf Richtigkeit und Korrektheit der Formen an – Richtigkeit ist oft geradezu Unrichtigkeit in der Kunst – als auf eine persönliche, lebendige und durchgeistigte Auffassung desselben.

Die Form darf sich aber auch nicht zu sehr vordrängen, sonst wird man hart, fest und leer, zu dekorativ und plakartig. Das atmosphärische muß die Form mildern, die Farbe muß die Form umkleiden und umhüllen, diese muß darin wie eingetaucht sein.

Die Farbe macht erst das Bild zur Malerei, sie schafft Raum, Körper und Wesen, Stimmung, Licht, Luft und Leben. Sie muß groß gesehen, stark, eindringlich, reich, voll, frei, frisch und unmittelbar, lebendig und locker, dann intim, verhalten, gebrochen, abgewogen, subtil, diskret, differenziert und nuanciert, apart und vornehm, bewegt, vibrierend, fluthend, fließend

geheimnisvoll und merkwürdig, köstlich, kleinodien- und juwelenhaft, seidig und sammtig, zaubrisch und märchenhaft sein. Das wichtigste bei der Farbe ist das feine und abgewogene Verhältnis, die Harmonie der Töne unter einander, daraus entsteht allein das wahre Kolorit.

Mit Vortheil habe ich bei meinen Studien in der letzten Zeit ohne Brille gemalt, wodurch ich die Kontraste und Werthe der Farben viel intensiver und feiner wahrnahm.

Man ist in der Kunst gleichzeitig frei und gebunden, es herrscht Freiheit in ihr und zugleich Gesetz und Ordnung. „Keine Übertreibung ist so stark wie die Wahrheit.“ (Hunt.) In Worpsswede ist namentlich viel gesündigt durch unfeine Übertreibungen und Unterstreichnung, durch aufdringliche Buntheit und billige Effekte, durch grelle und große Kontraste.

Es ist ein ungeheurer Irrthum, wenn man glaubt, dadurch stark zu werden, das Gegentheil findet gerade statt: stark und vornehm wird ein Bild, wie gesagt, durch abgewogene, verhaltene, schlichte, innerlich wahre Beziehungen der Farben unter einander. Dadurch entsteht Farbigkeit.

Die Franzosen sind die

stärksten, feinsten und kultiviertesten Koloristen der modernen Kunst. Sie haben den Sinn für echtes Kolorit neu in mir geweckt und gefestigt, den ich lange verloren hatte.

Der Ausdruck Es ist von der allergrößten Wichtigkeit „wie“ man sich in der Kunst ausdrückt.

Der Pinselstrich, die Handschrift, die Materie muß Geist, Geschmack, Delikatesse und Kultur zeigen, sie muß mitsprechen, reizen, fesseln und entzücken, sie spiegelt den Geist, die Phantasie des Schaffenden.

Von Anfang an herrschte ein Mißverhältniß zwischen meinen Bildern und meinen Studien und Kompositionen. Nach der Qualität des letzteren müßte ich viel bessere Bilder malen.

Ich muß ganz frei und leicht, locker und lose, frisch, sprühend und zuckend, zwingend, spontan und unmittelbar, impulsiv und suggestiv, schnell, kurz, knapp, prägnant und treffend, ganz stark, intensiv, wuchtig und kühn alles anfassen und einsetzen, ich muß mit warmen Gefühl, mit Temperament, Feuer und Vehemenz, ganz aus dem vollen, aus heißem Drang und Ergriffenheit, wie im Rausch malen.

So nur kommt Leben, Zauber, Reiz und Frische, Kraft und Stärke ins Bild.

Und auf der anderen Seite muß ich dabei alles intim, delikat, gediegen, gründlich, gewissenhaft, solide und vertieft durchdringen. Die künstlerische Arbeit muß gleichzeitig aus warmen Gefühl und berechnenden Verstande bestehen.

In Paris ist mir das besonders klargeworden. Die Franzosen haben diese allein künstlerische Ausdrucksweise, zugleich ganz frei und gediegen zu sein, sie sind darin die wahren Erben der alten Meister. Sie fliehen nichts sosehr als Nüchternheit und Banalität. Sie sind durch ihr feineres und beweglicheres Sinnenleben uns sehr überlegen.

Ich werde, nach gründlicher Vorarbeit zunächst aus verschiedenen Gründen mäßig saugenden hellen Malgrund verwenden. Ich werde naß in naß Ton auf Ton setzen und zwar, möglichst reine und ganze Farben, nicht sosehr auf der Palette, als auf dem Bilde mischend. Ich werde nach der Erfahrung,

daß Theilung des Strichs und der Farbe der Fläche größere Bewegung gibt, handeln. Diese Bewegung, das prickelnde, körnige, kriselige, perlende, kleinodien und juwelenhafte, das mosaikartige, gemauerte, das arabeske und hieroglyphenartige mit Farbenspritzern und Splittern, das mir so sehr lieb ist, erreicht man am besten durch mehr oder minder pastoses malen, gelegentlich auch mit dem Spachtel. Unbedingt werde ich helle, glänzende und glitzernde Dinge durch pastos akzentuierenden Vortrag hervorheben.

Die künstlerische Vollendung, Verfeinerung, Steigerung und Delikatesse ist allein das Ziel. Der Stoff. Neben Bildern aus der Natur will ich auch meine Kompositionen \und Phantasieen malen. Die Wirklichkeit muß man als feste Grundlage überall stets behalten. Man muß stets von rein sinnlichen, malerischen Voraussetzungen und Anschauungen ausgehen, die Natur in ihrer Formen und Farbenfeinheit und Reichthum erfaßt wirkt zauber- und märchenhaft, was mein Liebstes ist. Dieses Märchenhafte liegt also nicht allein im Stofflichen, wie ich früher oft glaubte, sondern entsteht \auch durch die Auffassung und den Ausdruck der Farben und Formen. – Neben Landschaften mit Figuren und Thieren, Bildern mit vielen kleinen Figuren, liebe ich Landschaften mit elementaren Stimmungen und großen Lüften. Ich habe einen ungeheuren Stoff in meinen Studien, Kompositionen und Zeichnungen, der jetzt erst richtig ausgenutzt werden wird. Neben kleineren Bildern werde ich auch in größeren mein Ideal so tief und mächtig, stark und überzeugend, wie möglich zu verkörpern suchen.

Soweit Otto Modersohns Bekenntnis, das prägend auch für seine 1908 in Fischerhude gemalten Studien gelten kann.

1908 ging die große Zeit der „Alten Worpsweder“ zu Ende; neue Strömungen waren dieser Kunst zur Seite getreten oder hatten sie verdrängt. Otto Modersohn hatte dies gespürt und sich bereits in den letzten Worpsweder Jahren anderen Zielen zugewandt.

Die Beschäftigung mit der neuen französischen Kunst dieser Jahre brachte ihm neue Einsichten für sein Werk, die er nun in Fischerhude umsetzte. Zweifellos war die besondere Situation Fischerhudes – die Wasserläufe, die den Ort durchziehen und mit ihren Spiegelungen von Häusern, Bäumen und Wiesen den Charakter des Dorfes bestimmen – das auslösende Moment für den Wandel seiner Kunst. Ein Gemälde wie „Bauerngarten mit Insel“ zeigt dies in exemplarischer Weise. Die breit gesetzten Pinselzüge, die auch als eigener Wert die Bildstruktur prägen, erinnern an den Farbauftrag van Goghs.

Dass dies 1911 seinen Niederschlag fand, wird verständlich – im selben Jahr hatte Otto Modersohn als einziger „Worpsweder“ leidenschaftlich für den Ankauf des Bildes „Mohnfeld“ von Vincent van Gogh *als eines der anregendsten Bilder moderner Kunst* durch die Kunsthalle Bremen Partei genommen und sich im entstehenden Streit entschieden für die Kunst und gegen ein falsch verstandenes Nationalgefühl geäußert:

Die Nationalität spielt bei der Kunst überhaupt keine Rolle, es kommt lediglich auf die Qualität der Kunst an. ... Wenn sich die Kunst bei uns in den letzten Jahren gehoben hat, so verdanken wir das in erster Linie der bei uns immer bekannter gewordenen guten französischen Kunst. ... Die Bodenständigkeit unserer Kunst wird, soweit sie echt ist, dadurch nicht leiden.
(Im Kampf um die Kunst, 1911)

Die Von Carl Vinnen ausgelöste Kontroverse um die Ankaufspolitik der fortschrittlichsten Museen Deutschlands, unter anderen eben auch der Erwerbungen Gustav Paulis von der Kunsthalle Bremen entzündete sich am „Mohnfeld“ des Niederländers van Goghs und führte im „Protest Deutscher Künstler“ zur Polarisierung der deutschen Künstlerschaft. Als Grund musste die Befürchtung vor der Überfremdung der deutschen Museen mit französischer Kunst herhalten. Schaut man sich aber die Ankaufsbücher dieser Museen aus diesen Jahren an, erscheint diese Befürchtung im Nachhinein als durchaus unbegründet. Und immer wenn das Gefühl vor dem Verstand die Überhand gewinnt, kommt es zu emotionalen Auswüchsen, deren Ursachen zuweilen Missgunst und Neid sind. Otto Modersohns Beitrag zu diesem Thema bleibt, wie fast alles aus seiner Feder, allgemein gültig und weitblickend.

Ab 1909 wandelt sich Otto Modersohns Malerei.

In seinem künstlerischen Bekenntnis aus diesem Jahr führt er seine neuen Erkenntnis aus, die ich Ihnen nur ausschnitthaft vorlesen möchte, da er weite Teile aus dem Jahr 1907 übernommen hat. Er entdeckt, als eine für ihn neue Technik, die Verwendung des Spachtelmessers. Im zweiten Raum der Ausstellung sehen Sie einige Beispiele. Mag sein, dass die umfangreiche van Gogh-Suite im Kunstsalon Paul Cassirers, die er 1909 in Berlin sah, anregend wirkte:

Nun endlich habe ich ihn in der Spachteltechnik gefunden.

*Es ist sicher die wichtigste Entdeckung, die ich je machen konnte. Sie ist meine Erlösung und Befreiung. Sie ist mir innerlich verwandt, gehört zu mir, wie die Technik meiner Kompositionen, der sie geradezu ähnelt und es ist für mich räthselhaft, daß ich nicht früher darauf gekommen. Auf diese Weise kann ich endlich mein Ziel erreichen: persönlich groß, einfach und zugleich reich, bewegt zu sein; Einzelheiten durchaus untergeordnet, im Ganzen wie gelöst; der Ton reich, voll, satt, bewegt, die Fläche scheinbar athmend, pulsierend, vibrirend. Dieser Nuancenreichtum, diese reiche Tonskala ist mit Pinseln für mich unerreichbar. Einfache Stoffe, die ich früher mehr mied, weil sie meist leer und reizlos wurden, werde ich mehr bevorzugen, da ich ihnen jetzt reiche Bewegtheit geben kann. Wie der Ton entsteht ist bei der Spachteltechnik so sehr künstlerisch, dies weiche, eingebettete, das einzelne nur anklingend, ahnend und angedeutet. Je dicker ich male, bei hellen wie dunklen Tönen, desto farbiger male ich. Trotz des dicken kann ich sehr zart sein, viel zarter und immaterieller als mit dem Pinsel. Ich muß spielen und träumen, mit Zufälligkeiten arbeiten können, mein Gefühl, meine Phantasie muß zu Worte kommen; bei dieser Technik fällt mir immer etwas ein, wie bei meinen Kompositionen. Dann werde ich möglichst hell, leicht, licht, luftig malen; das schwere, trübe, schwärzliche ist der ärgste Feind eines guten Kolorits. – Ich werde wohl meist meine Bilder untermalen (vielleicht mit Tempera?) auf nicht saugendem Kreidegrund, das lagenweise unter und über einander liegen von Tönen ist mir sehr lieb. Dann werde ich reine, ungebrochene Farben nehmen und den Farbenbrei mehr mengen und mosaikartig mauern (mit Farbenspritzern und splintern), was bei der Spachteltechnik fast von selbst geschieht. Mein früheres dünn tupfendes malen, noch dazu auf saugendem Kreidegrund, war mehr ein färben und anstreichen, wie eigentliches malen. *) – Früher wirkte meine Malerei meist: nüchtern, derb, materiell, matt, flau, flach, schwach, zahm, lahm, arm, trocken, dünn, tot, spitz, korrekt, ordentlich, peinlich, ängstlich, kleinlich, leer, flüchtig, salopp, oberflächlich – also das Gegentheil von mir, meinem Wesen und meinen Zielen. Jetzt, mit dem Spachtel, ist und wird meine Malerei immer mehr: frei, keck, kühn, prickelnd, pikant, webend, wogend, vibrirend, reich, locker, buttrig, schlickerig, schillernd, schimmernd, glitzernd, genießend, flimmernd, funkelnd, zitternd, zuckend, rieselnd, perlend, groß, kraus, knusperig, körnig, kriselig, kleinodienhaft, juwelenhaft, mosaikartig, perlmuttrig, emailleartig, *) ferner merkwürdig, lecker, / köstlich, / delikat. muckelig, mystisch, märchenhaft, zaubrisch, träumerisch und geheimnisvoll – mein altes Ziel. In meinen Bildern muß es umgehen, wie ich früher oft sagte.*

Wie so oft, wenn er zu neuen Ufern strebt, setzt er bisher Geleistetes in Zweifel, um dann nach einiger Zeit auch die letzten, geradezu hymnisch gefeierten Errungenschaften wieder in Frage zu stellen.

Es ist ein ständiges Ringen des Malers mit seinen Ausdrucksmitteln.

Auch die Verwendung des Spachtels endet schon Ende 1910.

Seine Pinselführung wird wieder bewegter, die Farbigkeit seiner Studien intensiver. Die Abfolge seiner Studien in den Räumen vier und fünf bezeugen sein malerisches Temperament.

Waren seine Motive in den Jahren 1908 bis 1909 hauptsächlich im Ortskern zu verorten, macht er in den Jahren 1910 und 1911 die bewegte Dünenlandschaft der Sur- und Bohnenbergheide zu bevorzugten Motiven.

Aber auch die Felder am Ortsrand Fischerhude, die Bauerngärten und natürlich immer wieder auch die Wümmewiesen werden variantenreich gebannt.

Die wenigen datierten Bilder der Jahre 1913 bis 1915 zeigen eine beruhigte Handschrift mit einem starken Formwillen, wie er sich in den Bildern „Entenhaus an der Wümme“ und „Winter in Fischerhude“ exemplarisch zeigt.

Außer der Auseinandersetzungen mit seiner eigenen Kunst, beschäftigt ihn in diesen Jahren der Umgang mit dem hinterlassenen Werk seiner Frau Paula.

Nach ihrem Tod und der Sichtung Ihres umfangreichen Nachlasses, die Otto Modersohn zusammen mit Heinrich Vogeler vornimmt, wächst das Interesse an deren Kunst. Rudolf Alexander Schröder, Georg Biermann, Rainer Maria Rilke, Clara Rilke-Westhoff und Bernhard Hoetger sind ganz

erschüttert und ergriffen von der Fülle und Qualität der Bilder, die von ihnen in den Jahren zuvor kaum wahrgenommen wurden.

1908 werden die Werke erstmals in Worpswede bei Franz und Philine Vogeler im Kunst- und Kunstgewerbehaus gezeigt. Es folgt im Dezember eine in Bremen umstrittene Präsentation von 47 Bildern in der Kunsthalle, für die sich auch sein Freund Fritz Overbeck gegenüber dem Direktor Gustav Pauli nachdrücklich eingesetzt hatte und im Mai 1909 kommt es zu einer Ausstellung in der Galerie Cassirer in Berlin, die 44 wichtige Bilder neben den bedeutendsten Malern Frankreichs zeigte. Erstmals hielt sie dem Vergleich mit van Gogh, Renoir, Manet und Monet stand. 1913 folgte dann noch eine Ausstellung in Hagen bei Karl-Ernst Osthaus, der aus der Ausstellung das Selbstbildnis mit Kamelienzweig erwarb.

Das Jahr 1909 bringt auch für Otto Modersohn selbst eine erneute Lebenswende.

Am 14. April heiratet er Louise Breling (1883–1950), die zweitälteste Tochter des nun auch in Fischerhude ansässigen ehemaligen königlichen Professors der Münchener Akademie und Malers am Hofe Ludwigs des II. Heinrich Breling (1849–1914) war in Fischerhude aufgewachsen und hatte sich, nachdem er seit 1895 lediglich in den Sommermonaten Fischerhude aufgesucht hatte, 1908 in der Bredenau ein Haus gebaut. Otto Modersohn war zum Richtfest eingeladen und lernte bei dieser Gelegenheit seine spätere Frau kennen.

Nach der Hochzeit bewohnten Otto und Louise Modersohn nicht das seit Monaten verwaiste Worpsweder Wohnhaus sondern bleiben in Fischerhude. Sie ziehen mit seiner Tochter Elsbeth aus erster Ehe, in ein Bauernhaus Im Pool. 1911 holte das Ehepaar auch die Tochter Mathilde, aus der Ehe mit Paula Modersohn-Becker, zu sich. Mathilde war von seiner Schwägerin Milly Rohland-Becker in Basel zusammen mit der eigenen, fast gleich alten Tochter aufgezogen worden. 1913 wurde Ulrich Modersohn (1913–1943), der erste von zwei Söhnen, geboren.

Es gibt nicht viele Porträts von der Hand Otto Modersohns.

Ein eindrucksvolles Beispiel aus dem Jahr 1912 liefert in unserer Ausstellung das Bildnis Louise Modersohn-Brelings, mit wallendem rotem Haar vor dem gelben Kachelofen am Tisch sitzend, über die Zeilen eines Briefes sinnierend.

Anders als seine Worpsweder Malerkollegen Hans am Ende, Fritz Mackensen und Heinrich Vogeler, meldete sich Otto Modersohn 1914 bei Kriegsbeginn nicht als Freiwilliger. Seine Kurzsichtigkeit hatte ihn schon früher vom Wehrdienst befreit.

Im Kriegsherbst 1915 zog die Familie Modersohn für zwei Jahre zurück in das Worpsweder Wohnhaus, da man Not litt und die Miete sparen wollte. Aber schon im Frühjahr 1917 findet man die kleine Familie wieder in Fischerhude, weil sich die Worpsweder Bauern im Hungerwinter 1916/17 noch hartherziger als die Fischerhuder Bauern gezeigt hatten.