



## **Die Kunst der letzten 30 Jahre**

**Sauerlandt, Max**

**Hamburg, 1948**

IV. Die Kunst Emil Noldes: Die Zeit bis zum Jahre 1914: Herkunft und Veranlagung - Lehrjahre in Flensburg - Berlin und St. Gallen - München, Paris, Kopenhagen - Frühe Gemälde - Art der Produktion - ...

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80614)

#### IV.

Nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfnis, ehe sie da ist, außer dem einen, der sie erzeugt.

Lichtwark.

Man hat den Impressionismus die einzige Kunst genannt, die sich nicht photographieren läßt. Dazu ist zu bemerken, daß sich keine Kunst photographieren läßt, daß aber das Auge in jedem Falle lernen kann, die Andeutungen der Photographie im Sinne der dargestellten Kunstweise richtig auszudeuten. Das richtige Sehen von Photographien impressionistischer Gemälde haben unsere Augen im Laufe der Jahre gelernt; sie werden wohl oder übel lernen müssen, sich auch den Aufgaben anzupassen, die die photographischen Wiedergaben von Werken des neuen Stiles stellen, auf die wir auf die Dauer doch nicht ganz werden verzichten können.

Diese noch gesteigerten Schwierigkeiten muß man im Auge behalten, wenn man Lichtbilder expressionistischer Gemälde sieht. Es handelt sich zunächst für mich heute darum, Ihnen einen ersten Begriff von Emil Noldes Schaffen aus der Zeit vor dem Kriege zu geben. Sie sollen sehen, daß die neue Kunstform schon vor 20 Jahren da war, daß es sich nicht um eine Kriegs-, viel weniger um eine Nachkriegerscheinung handelt.

In der nächsten Stunde wollen wir dann die weitere Entwicklung der Kunst Noldes verfolgen und endlich in der dritten die inneren Zusammenhänge des Werkes im ganzen, seine Motivherkunft und seinen Symbolcharakter in Längsschnitten aufzuzeigen versuchen.

Wir haben öfter schon die Erfahrung gemacht, daß auf jedem Gebiet menschlicher Tätigkeit, auf dem die Ursprünglichkeit und



Frische der geistigen Anschauung den Ausschlag gibt, das entscheidende Neue nicht unmittelbar aus der zünftischen Tradition hervorwächst. Es will so scheinen, als ob ein gar zu enger Zusammenhang mit den letzten Leistungen der Vergangenheit und der Gegenwart eine Hemmung auf die schöpferisch umgestaltende Energie des einzelnen ausübe.

Es waren stets die Outsider, die von außen her mit der ungebrochenen Kraft einer ganz naiven Anschauung an die Dinge herantraten und ihnen nach freier Wahl nur das ihrer eigenen Natur Gemäße entnahmen, denen die Menschheit in jedem Falle die lebendigsten Antriebe und die stärksten Förderungen zu verdanken gehabt hat.

Eine so, äußerlich wie innerlich, unbedingte Natur ist Emil Nolde innerhalb der letzten Phase unserer Kunstentwicklung. Aus einer Grenzprovinz des Reiches stammend, die bis auf ihn vielleicht nur eine künstlerische Natur von Rang – Jacob Asmus Carstens – hervorgebracht hatte, aus einem Milieu, dem die Beschäftigung mit den bildenden Künsten bis dahin so gut wie vollkommen fremd geblieben war, sich nur mit inneren und äußeren Kämpfen befreiend, ist es Nolde gelungen, den eben bis zum Zerreißen dünn werdenden Faden der malerischen Entwicklung durch die urwüchsige Kraft seines Kunstwillens wieder zu verstärken und mit ganz neuer Energie fortzuspinnen. Sein Lebensbericht darf wie Kellers Geschichte des „Grünen Heinrich“ mit einem „Lob des Herkommens“ beginnen.

Nolde entstammt einem alteingesessenen, stolzen Bauerngeschlecht, das – nie einem Herrn untertan – ein ganz freies und herrenhaftes Selbstgefühl in sich zur Entwicklung bringen konnte. Am 7. August des Jahres 1867 ist er als Emil Hansen im nordwestlichen Schleswig aus einer Mischung väterlich-friesischen und mütterlich-dänischen Blutes, einer Verbindung streng besonnenen Charakters und natürlichen künstlerischen Temperaments, in Nolde (Kreis Tondern) geboren, wo ein Bruder heute noch das väterliche Bauerngut bewirtschaftet.

Nichts aber wäre verkehrter, oberflächlicher geurteilt, als wenn



man aus dieser landgebundenen Herkunft nun auf eine primitive Einfachheit und Durchsichtigkeit der seelischen Veranlagung schließen wollte. Es gibt unter den Bauern dieser Gegend Naturen, die an rassistischer Adeligkeit keinem Edelgeborenen nachstehen. Die durch Jahrhunderte auf einen vergleichsweise eng begrenzten Kreis von Stammes- und Standesangehörigen angewiesene Abgeschlossenheit der Geschlechter hat zu einer eigenen innerlichen Verfeinerung und einer nervösen Komplizierung des Seelenlebens den Grund legen können. Diese geistige Veranlagung des Stammes kommt in der vom Harmlos-Gefühlvollen leicht zum Grotesken und Grausamen überschwenkenden Form der im Volke heute noch lebendigen Märchen, Schwänke und Schnurren ebenso zum Ausdruck wie in den Werken der Künstler; bei den Dichtern dieses Kreises, Hebbel und Storm, ebenso wie bei den Malern, Carstens und Nolde.

Noldes äußeres Lebensschicksal entbehrt trotz eines beinahe typischen Verlaufes nicht des individuell bestimmten Zuges: erst über die Etappen des Gewerbeschülers, des Musterzeichners und Zeichenlehrers hat er – ganz aus eigener Kraft – zur Freiheit selbständigen künstlerischen Schaffens gelangen können. Es ist, als ob – ähnlich wie bei Carstens oder Winckelmann – seine Entwicklung sich unabhängig von den äußeren Ereignissen des Lebens, zunächst gleichsam unterirdisch, vollzogen hätte, um dann, sobald die letzte hemmende Schranke gefallen ist, die aufgespeicherte Energie stromhaft an die Oberfläche schießen zu lassen. Und was sich so im großen der Gesamtentwicklung vollzieht, wiederholt sich bei Nolde ähnlich auch in ihren einzelnen Abschnitten: Zeiten äußerer Unproduktivität werden immer wieder von Schaffensperioden abgelöst, in denen die künstlerische Kraft sich in wahrhaft verschwenderischer Fülle ausströmt.

Vier Jahre lang, von 1884–1888, hat Nolde die Sauermannsche Schnitzschule und nebenher die gewerbliche Fortbildungsschule in Flensburg besucht. Der von der Freiheit des Feldes zum erstenmal auf das städtische Steinpflaster Versetzte wird uns aus dieser Zeit von einem jüngeren Mitschüler sehr bezeich-



nend als „ein stiller und hochgewachsener Junge“ geschildert, „der steif wie ein Lineal ging“. Etwas von dieser angeborenen glücklichen Stadtfremdheit ist ihm bis heute geblieben. Etwas höchst Bedeutsames dankt Nolde diesen ersten Lehrjahren: die Unmittelbarkeit seines handwerklichen Schaffens. Die Liebe, die der Junge in der Flensburger Schnitzschule zu dem ältesten und natürlichsten künstlerischen Werkstoff, dem Holz, gefaßt hat – sie spricht ganz vernehmlich aus allen seinen holzgerechten Holzschnitten –, hat er später auch auf jedes neu in seinen Arbeitskreis tretende künstlerische Bildmaterial übertragen: auf Leinwand und Ölfarbe wie auf jede Art von Papier, auf Aquarellfarben und farbige Tinten, auf das Kupfer, das Eisen und den Stein als die Träger seiner graphischen Arbeiten. Es steckt heute noch in dem ganzen Künstler der ganze Handwerker, der sein Werkzeug und seinen Werkstoff in der Art der gesunden Werkstattgesinnung früherer Jahrhunderte liebt.

Es folgen auf die Flensburger Zeit vier Jahre der Tätigkeit für Berliner Fabriken und ein sechsjähriger Aufenthalt bis zum Jahre 1898 als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen. Damals gewährt ein Zufallserfolg – oder war es nicht doch vielleicht mehr? – endlich die Mittel zu weiterer künstlerischer Ausbildung, die sich von 1898 bis 1902 in München-Dachau, Paris, Kopenhagen vollzieht.

Nicht vor der Mitte der dreißiger Jahre des langsam und schwer gereiften Künstlers entstehen, von einigen Radierungen abgesehen, die ersten gültigen künstlerischen Arbeiten.

Immer wird das erste Verhalten eines Künstlers zu der herrschenden Kunst seiner Zeit über den entscheidenden Grundzug seines Temperamentes Aufschluß geben. Die naive Anlage wird mit einer Schnelligkeit und Wucht, die von der Stärke und persönlichen Triebkraft der Begabung bestimmt ist, organisch aus ihrer Gegenwart herauswachsen. Die sentimentalisch forcierte Anlage aber wird von Anfang an den Kontrast zu der eben in Geltung stehenden Form suchen.

Nolde – so signiert Emil Hansen seit dem Jahre 1904, nachdem



die zeitweilige Doppelbezeichnung Hansen-Nolde zu Verwechslungen mit Hans Olde Anlaß gegeben hatte – erweist sich mit seinen frühesten Arbeiten auf das bestimmteste als der ersten dieser beiden großen Temperamentsgruppen zugehörig. Er hat den Anschluß an die großen Könner und Künstler seiner Zeit ganz naiv gesucht. Ein merkwürdiges Skizzenbuch gibt Aufschluß über die ganz persönliche und intensive Art, mit der er Leibl und Böcklin und Liebermann und wen sonst noch studiert hat, und seine ersten erhaltenen Gemälde, das Interieur „Die Fischer“ vom Jahre 1901 etwa, oder das verwandte Gemälde „Bauern“, zeigen ihn dem Kreise der damaligen Münchener Malerei nahe verwandt.

Die geheimnisvolle Art aber, wie die künstlerische Kraft sich dann befähigt erweist, aus dem vorbereiteten Boden der Zeit die dem angeborenen Wesen allein homogenen und zugleich die zukunftsreichsten Säfte zu assimilieren, wird immer das unauf lösbare Rätsel der Persönlichkeit bleiben.

Schon in dem im Jahre 1904 entstandenen Gemälde „Schnitter“ wird die Klaue des Löwen spürbar. Zum ersten Male spürt man den energischen Duktus einer künstlerischen Handschrift, die selbständige Empfindungen ausdrückt. Es kündigt sich hier schon ganz deutlich ein neues Verhältnis zu dem schweren wogenden Rhythmus der Wirklichkeit und ein eigenes Gefühl für den besonderen Ausdruckswert der Farbe an. Der dicht bewölkte Himmel ist ein reiches Gemenge von weißen, rosa, roten, blauen, violetten Tönen, deren Harmonie in der Reihe der harkenden Schnitter und des Feldes mit seinen aufgereihten Hocken auf einer farbig noch tieferen und volleren Basis ruht.

Nolde ist nichts weniger als Zukunftsstürmer oder Revolutionär. Aber er ist rastlos in seiner Arbeit, die, von außen her unbedingt, nur aus den in seiner eigenen Natur gelegenen Bedingungen erwächst. Die von strengster Selbstzucht getragene, wahrhaft altmeisterliche Folgerichtigkeit seiner künstlerischen Entwicklung macht jeden Zweifel an ihrer inneren Wahrhaftigkeit unmöglich, weil sie ihre Logik in sich selbst trägt. Sie muß darum auch



den, der noch zweifeln möchte, von der Notwendigkeit ihres Ganges überzeugen.

Man ist geneigt, die Zähigkeit, mit der der Maler wie der Graphiker ein Objekt der Darstellung nach dem andern bis zur letzten Erschöpfung seines künstlerischen Gehaltes durchgearbeitet hat, für eine Äußerung des tief wurzelnden, rassechten Stammescharakters seiner Natur zu halten. Mehr als sechzehnmal hat er z. B. das „Herbstmeer“ in allen Farbenmöglichkeiten des Himmels und des Wassers gemalt, die Zahl der Garten- und Blumenbilder ist eher größer als kleiner, und ähnliches wiederholt sich immer wieder bis in die letzte Zeit hinein, in eigener Form in den großen, im Sommer 1913 auf Alsen entstandenen Lithographien, die ihm durch die technische Möglichkeit immer neuer Farbeinreibungen des Steines ein Mittel an die Hand gaben, die unendliche Reihe der Stimmungsvarianten zu erproben, deren ein Grundmotiv bei wechselnder Farbe fähig ist.

Ebenso mag sich aus der angeborenen Schwere des niederdeutschen Temperaments die immer wieder zu beobachtende Art stoßweiser Produktion erklären, die Noldes Gesamtwerk sich aus Gruppen formverwandter Schöpfungen aufbauen läßt. Dem niedersächsischen Menschenschlag ist eine eigene Form der Treue natürlich, die keine Idee, kein Gefühl sich zersplittern oder gar verlorengehen läßt. Wir finden, daß Nolde ein früher vielleicht in einer graphischen Technik gefundenes Motiv bisweilen erst nach Jahren in neuer Form zur vollen Reife gebracht hat. Es läuft ein geistiges Band durch seine ganze künstlerische Produktion.

Am besten ist das schrittweise Vordringen einer neuen künstlerischen Anschauung und Formgestaltung, die den Maler schließlich so weit von dem Ausgangspunkt seines Schaffens fortführen sollte, während der entscheidenden, mit dem Jahre 1904 etwa beginnenden Übergangszeit an der langen Reihe der Garten- und Blumenbilder zu verfolgen.

Die frühesten Formen des Motivs sind entschieden noch von der Seite des Impressionismus her gedacht, im großen und ganzen auch noch mit den Mitteln des impressionistischen Stils durch-



geführt. Immer energischer aber werden dann die Grenzen dieser an eine bestimmte Form der Weltanschauung gebundenen Art ausgeweitet.

Der „Blumengarten mit Figuren“ vom Jahre 1908 z. B., eines der spätesten Gartenbilder, geht nicht nur äußerlich in der höheren Gewalt des Pinselstrichs, in der stärkeren, sinnlicher blühenden Fülle der Farbe über das konventionelle Maß impressionistischer Darstellung hinaus. Der Gegensatz liegt tiefer: er beruht in einem grundsätzlichen Wandel der Lebensanschauung.

Die Betonung der malerisch zusammenfassenden Wirkung von Licht und Luft ist einem neuen Prinzip der Gestaltung gewichen, das in Worte zu fassen zunächst nur andeutend gelingen kann. Dieser neue Stil der Darstellung weckt nicht mehr die Empfindung des Relativen der Erscheinung, des von einer das All umfassenden unpersönlichen Weltgesamtheit Bedingten, die bei jedem rein impressionistisch gedachten Gemälde durch die kosmische Gebundenheit der Einzeldinge in Licht und Atmosphäre hervorgerufen wird. Er individualisiert das Objekt und sucht mit neuen Mitteln den Ausdruck persönlichen Eigenlebens bei jedem einzelnen Dinge, wie er sich am stärksten in der dynamischen Kraft und Reinheit der Farbe ausspricht.

Vielleicht macht ein Beispiel aus der poetischen Literatur deutlicher, was hier gemeint ist. Wir stellen eine ganz impressionistisch gesehene Gartenschilderung aus dem ersten Kapitel von Jens Peter Jacobsens „Marie Grubbe“ der inhaltsverwandten Schilderung August Strindbergs gegenüber, mit der die erste der „Schweizer Novellen“ beginnt. Während dort jede Einzelheit, jede Farbe, jede Form im Flimmern des Lichtes ertrinkt, ruht hier das ganze Gewicht der Darstellung auf der starken Individualität der Objekte, auf der ausdrucksvollen sinnlichen Kraft der Farbe:

„Der wolkenfreie, blauweißeste Himmel sah geradewegs hinab in den Garten, und das bißchen Schatten, das er gab, hielt sich dicht zum Fuß der geschorenen Buchsbaumhecken. Es schnitt



einem in die Augen; sogar die Hecke stand und sprühte in scharfen weißen Blitzen Licht von ihren blanken Blättern. Das Ambra schleppte sich in weißen Schnörkeln ein und aus, vor und zurück, um dürftige Balsaminen, Boborellen, Goldlack und Nelken, die standen und ihre Köpfe zusammensteckten wie Schafe auf einem offenen Feld. Die Erbsen und Bohnen dort neben der Lavendelreihe waren nahe daran, vor Wärme von den Stangen zu fallen; die Maßliebchen hatten das Ganze aufgegeben und standen und schauten der Sonne unmittelbar ins Gesicht, aber die Mohnblumen hatten ihre großen roten Blütenblätter abgeworfen und standen in den losen Stengeln da. – Das Kind in der Lindenallee sprang die Stufen hinab, lief durch den sonnenheißen Garten, mit gesenktem Kopf, so wie man in Regenwetter über einen Hof läuft.“ (Jacobsen, „Frau Marie Grubbe“)

„Äpfel- und Birnbäume senkten unter der Last der schönsten Früchte ihre Zweige bis auf den Boden; apfelsinenrote Kürbisse sonnten sich neben stacheligen graugrünen Artischocken; feuerrote Tomaten kletterten an ihren Stöcken dicht neben baumwollweißen Blumenkohlköpfen; Sonnenblumen, so groß wie Teller, wandten ihre gelben Scheiben nach Westen, wo die Sonne anfang zu Tal zu gehen; ganze Wäldchen von Dahlien, weiß wie frischgestärkte Leinwand, purpurrot wie geronnenes Blut, schmutzigrot wie frisch geschlachtetes Fleisch, lachsrot wie das, was man Geschlinge nennt, schwefelgelb, flachsfarben, scheckig, fleckig, sangen ein einziges großes Farbenkonzert...“ (Strindberg, „Die Utopie in der Wirklichkeit“).

Alle diese wie in einem Rausch des Schaffens entstandenen Garten- und Blumenbilder Noldes entfalten eine so strahlende Helligkeit und Pracht der Farbe, daß sich nur wenig neben ihnen zu behaupten vermag. Impressionistische Gemälde, die für sich allein genommen stark und leuchtend erschienen, wirken neben einem dieser Bilder sogleich wie verschossen, wie mit



einer trübenden Firnissschicht überzogen. Sie lassen uns zugleich auch einen Blick in die Tiefe von Noldes im Grunde ganz sonnenhafter, lichtbegieriger Natur tun, deren Heiterkeitsverlangen nur der Ernst des Künstlers immer überdeckt. In hilaritate tristis, in tristitia hilaris.

Wäre Nolde auf diesem Punkte seiner Entwicklung stehengeblieben, er wäre innerhalb weniger Jahre der erfolgreiche und beliebte Maler eines großen und nicht einmal geringwertigen Publikums geworden. Daß der innere Drang des Schaffens, die Notwendigkeit, immer wieder über das einmal Erreichte hinauszuwachsen, auch nicht einmal die leiseste Versuchung bei ihm hat aufkommen lassen, sein großes Können in den Dienst des Erfolges zu stellen, charakterisiert ihn gleicherweise als Künstler wie als Menschen. Vielleicht gibt es wirklich überhaupt nur eines, wovor Nolde sich im Ernst fürchtet: das Gefühl, irgend-einer Form von gewandter Routine zu verfallen. Hier liegt vielleicht ein Grund für sein beständiges Experimentieren, für sein Suchen nach immer neuen technischen Ausdrucksmitteln besonders auf dem Gebiete der graphischen Künste.

Nolde macht es mit dieser Veranlagung seinen Freunden nicht eben leicht, ihm zu folgen. Mit jedem Jahr beinahe steht er jetzt als ein Neuer, Umgeformter auf einer höheren Stufe des Künstlertums vor uns.

Mit dem Jahr 1907 etwa schließt die erste, deutlich sich abhebende Epoche seines Schaffens ab.

Die Produktion des nächsten Jahres schon zeigt ein anderes Gesicht. Im Sommer 1908 entstanden die letzten Blumengartenbilder und Marschenlandschaften mit weidendem Vieh, im gleichen Jahre aber auch die ersten großfigurigen Gemälde ganz neuer Art.

Wie ein Kompaß weist das graphische Werk den Weg. Die Formate der Radierungen wachsen zu schon äußerlich ungewöhnlicher Größe. Es entsteht die Foliofolge von stehenden, sitzen-



den, hockenden, liegenden, schwebenden weiblichen Akten, in wuchtigen Linien und breiten Flächen in Eisen geätzt: keine Studien, sondern vollgültige Schöpfungen von einer oftmals ganz phantastischen Kraft des Ausdrucks; daneben Gruppen reigentanzender Mädchen, sich balgender Jungen, Landschaftsausschnitte, Tanzbodenszenen, die alle in ihrer derb und schwarz wie mit einer stumpfen Gänsefeder hingeschriebenen Form nach der technischen Subtilität der früheren Blätter wie ein gewalt-samer Ansturm auf etwas Neues wirken.

Hier hat Nolde in der Tat endgültig mit der Form impressionistischer Anschauung gebrochen. An die Stelle der „Bereicherung und Verfeinerung der Darstellungsmittel“, die die moderne Malerei dem Pleinairismus verdankt, ist etwas wesentlich anderes getreten: Eine Monumentalisierung der Anschauung, eine Vereinfachung der Form auf das Unerläßliche, die die Menschen und Dinge zum Mittel persönlichen Gefühlsausdrucks des Künstlers erhöht.

Es ist natürlich, daß dieses in Noldes Kunst seit dem Jahre 1907 langsam zur Entwicklung gelangte Gestaltungsprinzip nun auch die Form der Gemälde von Grund aus verändern mußte.

Mir scheint, daß dem Gemälde „Feriengäste“ aus dem Jahre 1911 wenn nicht absolut, so doch sicher innerhalb der Entwicklung von Noldes Farbgestaltung eine hervorragende Stelle in dem Gesamtwerk anzuweisen ist.

Der Stil des malerischen Vortrags steht zwischen der anschauungsgesättigten Fülle der früheren Garten-, Meer- und Marschenbilder und dem Reichtum der formbezeichnenden Farbenverstrickung der wenig späteren religiösen Gemälde mitten inne. Man ist versucht, in dem wie getuscht wirkenden Auftrag des Pigments, der dem Inkarnat bei aller „Unwirklichkeit“ der Farbe eine fabelhafte duftiglockere Wahrheit gibt, einen Reflex der Malgewohnheiten von den gleichzeitigen Aquarellen auf die Technik der Ölmalerei zu erkennen.

Vielleicht fehlt der gleichmäßigen, heiter-geruhamen, sonnigen Malerei des Bildes etwas von dem hinreißenden Feuer der In-



spiration, das die früheren Gemälde so unwiderstehlich macht; dafür aber hat es den ganzen märchenhaft strahlenden Liebreiz der völlig naiven Schöpfung.

Die Komposition ist zeichnerisch durchaus fest gebunden, vor allem aber ist sie farbig unverrückbar geschlossen aufgebaut, und der Glanz der Farbe gibt in Verbindung mit dieser stillen Feierlichkeit des Sitzens und Liegens der Figuren der einfachen Szene etwas seltsam Phantastisches.

Gerade hier aber, bei der Farbe, pflegt nun die Kritik mit dem Vorwurf der Unnatürlichkeit, der Willkür einzusetzen, der doch nur selbst willkürlich ein Element der künstlerischen Gestaltung heraushebt.

Aber so widersinnig der Vorwurf an sich ist – denn der Künstler steht der Farbe ebenso frei gestaltend gegenüber wie der Form –, so wenig neu ist er auch. In beinahe lückenloser Folge können wir durch die jahrhundertlange Geschichte des Kunsturteils das Bedürfnis verfolgen, im Kunstwerk das wahre Abbild der Natur wiederzuerkennen, und dieses Bedürfnis scheint mit der ganzen Unwiderstehlichkeit einer Zwangsvorstellung zu wirken. Mit wenigen Ausnahmen hat denn auch wirklich jede Generation, so seltsam es erscheinen mag, in der Kunst ihrer Epoche das allein wahrhaftige Spiegelbild des lebendigen Lebens zu sehen geglaubt. Nicht etwa, weil zu irgendeiner Zeit die Kunst die Natur wirklich kopiert hätte, sondern weil jede zur Herrschaft gelangte Kunst eine unumschränkte Gewalt über das Sehbewußtsein der Menschen gewonnen hat. Es ist aber daher auch nichts anderes als eine unbewußte, vielleicht unvermeidliche Selbsttäuschung, wenn sich das Publikum jeder neuen und darum noch fremd wirkenden Kunst gegenüber auf die autoritative Wahrheit der Natur beruft. Tatsächlich beruft es sich vielmehr nie auf die Autorität der Natur selbst, sondern immer nur auf die eingebildete Autorität der eben konventionellen Kunstform. So wurde den Impressionisten vor einem Menschenalter die vermeintliche Naturwahrheit der Historien- und Genremalerei vorgehalten, so sollen die Neueren jetzt auf die ehrlich



gegläubte Naturwirklichkeit des impressionistischen Weltbildes verpflichtet werden. Es wird nicht mehr lange dauern, und wir erleben die Farce, daß auch Noldes Gemälde für die einzig wahren Spiegelbilder der Naturwirklichkeit erklärt werden.

Aber sind sie nicht doch wirklich Spiegelbilder der Natur? Sie sind es gewiß, nur in einem höheren als dem gemeinen Sinne, und wenn eine der auf dem Gemälde der „Feriengäste“ um die Kanne mit kühler Milch gelagerten Frauen den Ausspruch tun konnte: „Glauben Sie mir, es war wirklich so, genau so sah es in der Wirklichkeit aus“ – so konnte sie das nur darum, weil sie selbst an der ins Phantastische gesteigerten Stimmung dieses sonneheißen Sommertages mit ganzer Seele teilgehabt, weil sich der Schöpfungsakt des Künstlers als inneres Erlebnis auch in ihr vollzogen hatte, und weil sie die Szene darum nun auch in der Erinnerung noch mit den Augen des Künstlers sah. Und jeder, der das Bild so sieht – wie viele sind es heute schon? –, wird ihr recht geben.

Mit nüchternen Augen gesehen, und vor allem im Vergleich mit der besonderen Naturwirklichkeit eines pleinairistischen Gemäldes aber ist die Farbe des Bildes ganz gewiß „unwirklich“, ja unmöglich, denn sie ist über alle Möglichkeiten der Natur hinaus zu einer nur der Kunst gemäßen Wirklichkeit gesteigert – nur soll man darin nicht etwas dem künstlerischen Schaffen Fremdes, sondern etwas ihm ganz Gemäßes sehen.

Eine grasgrüne Rasenfläche, obenhin quer durch ein sattblaues Staket abgeschlossen, durch dessen Stäbe rechts Gelb und sonnenbestrahltes Rot leuchten, dient den vier gelagerten Figuren zum Hintergrund. Das Aschblond der Frau in der Mitte ist zu starkem Rot gesteigert, das im Kleide der weiter links sitzenden Figur heller ausklingt, deren Blond zu goldenem Orange erwärmt ist. Dasselbe Orange gibt den Grundton für den Teint beider Frauen, es randet den Arm des olivfarbenen Mädchens links und erscheint verstärkt im Schuhwerk des Herrn, zart in der Farbe der Signatur ganz unten rechts. Violett steht sich in dem Haargebände und Gürtel des links sitzenden Mädchens, in



den Strümpfen und – vertieft – in dem Inkarnat des Mannes gegenüber. Das Grün des Grundes, das kühle, blauschattende Weiß der Mütze und Jacke des Mannes, das helle Blau im Kleide der nächstsitzenden Frau, das weiß durchscheinende Meergrün im Kleide des Mädchens links bringen eine ganz körperlich erfrischende Kühle in die Glut der vorherrschend warmen Farben.

Nolde selbst rechnet eine Epoche von dem im Jahre 1906 entstandenen Gemälde „Der Freigeist“. Dieses Bild steht in der Durchsichtigkeit des farbigen Aufbaus den „Feriengästen“ nahe: vor blauem Grund auf einem schmalen von Blau und Violett kurz gestreiften Bodenrand vier gerade aufgerichtet stehende Figuren: von links nach rechts nebeneinander ein hellroter, ein orangefarbener, ein grüner, ein blauer Ton.

Das Unterscheidende scheint zunächst mehr äußerer Art zu sein. In Dingen der Kunst aber ist jedes Äußere ja stets einem wesentlich Inneren unlösbar verknüpft. So bedingt hier die höhere Bedeutung des motivischen Inhalts, das nicht einem zufälligen Anblick der Wirklichkeit, sondern ganz der inneren Vorstellung des Künstlers Entsprungene des Bildinhalts, den ganz von innen heraus gestalteten Charakter des Physiognomischen und den erhöhten Symbolwert der Farbe.

Das Streben von der Landschaft fort zur Figur, das dem ganzen ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts bei uns sein Gepräge gibt, die innerlich begründete Tendenz zu „bedeutenden Gegenständen“, die sich dem Impressionismus seiner ganzen Natur nach entziehen mußten, hat bei Nolde doch die bedeutendste Form gefunden. Er hat von Anfang an nicht die physische, sondern die seelische Bedeutung des Menschen in die erste Linie gerückt.

Damit leitet „Der Freigeist“ nun in der Tat schon unmittelbar, noch unmittelbarer als die Idylle der „Feriengäste“, zu den



späteren Werken über, zu der Reihe der religiösen und grotesken Kompositionen, zu denen eine kleinfigurige „Kreuzigung“ aus dem Sommer des Jahres 1909 inhaltlich wie technisch-formal den Auftakt bildet.

Wie stürmisch in dieser Epoche die schöpferische Tätigkeit Noldes gewesen sein muß, beweist, daß auch das „Abendmahl“ und „Pfingsten“ noch das gleiche Datum tragen.

Es muß sich schon in den letzten Jahren vorher, während Nolde äußerlich noch ganz mit seinen Meer- und Garten- und Marschenbildern beschäftigt schien, ein Vorrat neuer Ideen und Formvorstellungen, vielleicht ihm selbst halb unbewußt, in ihm aufgehäuft haben, der in sich selbst gärend nun mit einem Male zur vollen Reife gedieh und sich in dieser langen Reihe höchst bedeutender Kunstwerke ausströmte.

Äußere Einflüsse, die in dieser Zeit gerade fördernd eingewirkt haben könnten, weiß ich nicht zu nennen. Das Beispiel Munchs kann ihn in allen diesen Jahren nur darin bestärkt haben, fest auf dem eigenen Wege auszuharren: irgendwelcher Einfluß, Beziehungen zu der auf ganz anderen Grundlagen erwachsenen Kunst des Norwegers bestehen jedenfalls nicht. Bemerkenswert aber ist es, daß diese ganz neue und großgeartete Produktion dann sogleich (1910) zu einem Bruch mit der Berliner Sezession geführt hat, der Nolde seit dem Jahre 1906 oder 1907 angehörte. Eine seit langem schon für ihn zur Qual gewordene Verbindung wurde damit gewaltsam gelöst. Auch äußerlich sah er sich mit einem Schlage nun ganz auf sich allein gestellt.

Vordeutungen auf die Phantasielkunst dieser Jahre seit 1909 – zwischen die religiösen Gemälde schieben sich, ganz anders und doch auf der gleichen Linie stehend, die „Stilleben“ ein, unter denen wieder die fünf „Maskenbilder“ und die zahlreichen „Exotischen Figuren“ Gruppen für sich bilden – finden sich genug, doch eigentlich nur in den graphischen Arbeiten der früheren Jahre.



In der verschwiegene Griffelkunst haben die Künstler ja stets ihre geheimsten Gedanken und Wünsche mit sich selbst gleichsam zu bedenken und für sich selbst vorzuformen geliebt, ehe sie sie in Gemälden vor die große Öffentlichkeit brachten.

Aufschlußreich sind besonders einige im Jahre 1904 entstandene, 1905 zu einer Folge vereinigte Blätter, die in einer reichen Kombination von Strichätzung, Tonätzung und Kaltnadelarbeit ausgeführt sind. Was diese Blätter so merkwürdig macht, ist die Steigerung der Wirklichkeitsformen zum Grotesken, das Unheimlich-Phantastische, Elementare ihres geistigen Ausdrucks, das wie aus der tiefsten Tiefe der Volksphantasie emporgestiegen wirkt. Kompositionen wie „Die kleinen Bürger“ (Schiefeler 14), „Lebensfreude“ (Sch. 11) mit der grotesken Maskenreihe oben, „Kleiner Hampelmann“ (Sch. 15) und „Brutale Kraft“ (Sch. 12) nehmen im Kleinen der graphischen Form Dinge vorweg, für die die große malerische Form erst viel später gefunden wurde. Dazu tritt wenig später die gleich in dem ersten Jahre 1906 mit einer langen Reihe tiefschwarzer Blätter sieghaft einsetzende Holzschnittproduktion – die nächsten Schnitte folgen dann erst 1910 nach mehrjähriger Pause –, in der Nolde sich einen eigenen Stil geschaffen hat, der als „Flächenschnitt“ bezeichnet werden kann.

Schon unter den Holzschnitten von 1906 erscheint, noch etwas zaghaft, als erstes Blatt des Werkes, die Komposition einer mit dem Kinde auf dem Schoß im Linksprofil sitzenden „Madonna“ (Sch. 6), die Nolde später als Autodidakt zu einem ganz wandechten Mosaik umgeformt hat, hier das Kind mit einem phantastischen Vogel, das später in einem Gemälde farbiges Leben gewann (Sch. 9, „Der große Vogel“), hier treten schon so groteske Kompositionen auf wie der „Mausefallenmann“ (Sch. 8), „König und Narr“ (Sch. 11) und „Gefangene“ (Sch. 13), und endlich bringt eine Reihe großer Porträtköpfe (Sch. 23 ff.) die ersten ganz bedeutenden physiognomischen Phantasien.

An dieser Stelle haben nun auch die während der Vorstellungen im Theater mit farbigen Tinten getuschten „Bühnenfiguren“ der



Reinhardtschen Kammerspiele ihren Platz in der Entwicklungsgeschichte der Kunst Noldes. Es sind diese Figuren Shakespeares, Goethes, Molières, Hebbels, Versuche, die Farbe durchaus in den Dienst der neuen Absicht zu stellen: Studien über die Ausdruckswerte weniger starker Farben, über die Suggestionskraft kurzer prägnanter Bewegungen, Studien über die psychologischen Momente, die sich in den vorübergehenden Konfigurationen der dramatischen Bühnenbilder so erschöpfend aussprechen. Es ist, als habe der Künstler noch einmal für sich die Gangbarkeit des vor ihm liegenden Weges erproben wollen, jetzt noch in freiwilligem Anschluß an die fremde Kunstwirklichkeit des für sich schon gestalteten Bühnenbildes.

Wie groß aber auch hier das Gewicht der persönlichen Gestaltungskraft ist, zeigt vielleicht am deutlichsten ein Vergleich der Noldeschen Bühnenfiguren mit den Blättern des d'Andrade-Skizzenbuches von Max Slevogt, den entzückenden Temperamentsäußerungen eines in sich vollendeten rein impressionistischen Talents. Während die Farbe bei Slevogt die Rolle eines Mittels zu individualisierender Charakteristik spielt, zu einem Mittel illusionistischer Wirklichkeitsschilderung im Sinne der zarten Idealität des impressionistisch verfeinerten Naturalismus geworden ist, ist sie bei Nolde zu einer reinen Ausdrucksform von Gefühlswerten, zur „Hieroglyphe der Empfindung“ verdichtet.

Man soll sich immer hüten, die Zukunft auf die letzten Leistungen oder auf das Ideal der Gegenwart zu verpflichten. Tschudiatat es, als er von der Unmöglichkeit einer Überwindung des Pleinairismus sprach, dessen Errungenschaften nicht mehr aus dem Besitzstande der modernen Malerei gestrichen werden könnten.

Die Ideale wechseln, und der Weg der Kunst hat kein Ende.

Im Jahre 1910 wurde Noldes „Abendmahl“\*) von der Jury der Berliner Sezession mit Stimmenmehrheit refüsiert: nichts kann das Kritische der Situation deutlicher bezeichnen. Hier

\*) Hier liegt eine Verwechslung vor: Zurückgewiesen wurde nicht „Abendmahl“, sondern „Pfingsten“. (Anm. vom Herausgeber der 1. Auflage.)



standen sich in der Tat Männer gegenüber, die jede innere Fühlung miteinander verloren hatten.

Heute, wo wir das Bild mit den anderen religiösen Kompositionen Noldes als den Zielpunkt eines langen Weges zu begreifen beginnen, ist uns der erbitterte Widerspruch, dem es nicht nur bei seinem ersten Erscheinen, sondern auch später noch fast ohne Ausnahme überall begegnet ist, kaum noch recht verständlich.

Aber freilich, wer diese Bilder damals ganz unvorbereitet sah, sah sie mit anderen Augen.

Was das große Publikum an Noldes Phantasiekunst immer noch so tief verletzt, ist, eingestanden oder nicht, gar nicht in erster Linie die künstlerische Form, sondern das rein Gegenständliche der Bildmotive. Es findet den Schlüssel nicht zu den bizarren Grotesken der „exotischen Figuren“ und „Stilleben“ und fühlt seine liebsten Gewohnheitsgefühle durch die unerhörte Intensität der malerischen Form gekränkt, in der ihm nun gerade die religiösen Stoffe dargeboten werden. Man kann es in den Ausstellungen Noldescher Werke immer wieder erleben, daß ernsthafte Menschen die Gewalt und den strahlenden Glanz der Farbe in diesen Bildern enthusiastisch bewundern bis zu dem Moment, wo ihr Intellekt sich breit zwischen das Bild und ihr naiv anschauendes Empfinden stellt. Es ist kein Zweifel, die seelische Anpassung an die neue Ausdrucksform dieser Kunst hat sich allgemein noch nicht vollzogen, sie kann sich der Natur der Sache nach auch nur langsam vollziehen, und es wäre zwecklos, sie mit Gewaltmitteln erzwingen zu wollen. Daß sie sich aber über kurz oder lang vollziehen wird, ist gar nicht zu bezweifeln.

Das Bedürfnis des einen wird dann Bedürfnis sehr vieler geworden sein.

Am leichtesten ist vielleicht doch der Zugang zu dem „Abendmahl“ vom Jahre 1909 zu finden, mit dem Nolde gleich zuerst ein ganz großer Wurf gelang.



Mit Recht ist der Versuch gemacht worden, das neue seelische Moment der Komposition an einem Vergleich mit dem Fresko Lionardos in Sta. Maria delle Grazie in Mailand zu verdeutlichen, das doch immer noch die Vorstellung entscheidend bestimmt. Man muß sich klarmachen, wie durch die Umgestaltung der Szene zu konzentrisch eng konzentrierter Form, wie durch die neue Bedeutung der Farbe der ganze Bildorganismus bei Nolde neu begründet worden ist.

Alles ist – zeichnerisch wie farbig-formal – auf das Zentrum: Christus und den Kelch bezogen, von diesem einen Brennpunkt aus gestaltet, als der Nabe des aus sich schwingenden Rades dieser Komposition.

Hier, im räumlichen und geistigen Mittelpunkt des Bildes, liegt der höchste Lichthof der Farbe, und ebenso ist der plastische Formreichtum des malerischen Vortrags hier am größten, um dann, wie in konzentrischen Ringen mit mehr summarischen Formen der Details nach außen und vornhin, breiter, flächiger sich auszudrücken. Es ist eine gewissermaßen trichterförmig nach der Mitte zu vertiefte Komposition.

Die Monumentalisierung, die seelische Vertiefung des menschlichen Hauptes, der Gesichtszüge, ist hier der Angelpunkt von Noldes Menschheitsgestaltung geworden. Der Vorarbeiten gibt es viele: außer den Holzschnitten eine große Reihe mit dem Pinsel breit getuschter, mit spitzer Feder gezeichneter physiognomischer Studien, dazu eine Anzahl von Charakterporträts, die zu einem guten Teile das volle Gewicht von Vorbereitungen auf die religiösen Gemälde haben, zum Teil auch noch – zeitlich wie formal – über diese Gemälde hinausgehen zur letzten Konzentration eines Typus.

Uns allen gelingt die psychologische Deutung einfacher seelischer Zustände naturgemäß leichter, als die Deutung der Gebärden des höchsten Affektes. Niemand wird die Mienen der Güte und Freundlichkeit, des Mißtrauens, Unwillens oder Spottes so leicht verkennen, aber für den Ausdruck tiefster seelischer Konzentration, dämonischer Bosheit, seraphischer Erhabenheit fehlt mit



den Vergleichserfahrungen aus dem täglichen Leben zugleich die Sicherheit der Ausdeutung, und wirklich kann wohl der Ausdruck innerer Qual dem Ausdruck erschütternden Lachens zum Verwechseln gleichen. Auch im Leben kann ja der Schmerz der Verzweiflung in ein Verzweiflungslachen überspringen, wenn der Affekt auf die spitzeste Höhe getrieben wird.

Nur aus dieser tatsächlichen Verwandtschaft der physiognomischen Merkmale ganz verschiedenartiger Seelenzustände ist die Mißdeutung zu erklären, der das Noldesche „Abendmahl“ immer wieder begegnet ist. Ein so groteskes Mißverstehen der Absichten des Künstlers bleibt aber doch nur so lange möglich, wie das Auge an einzelnen physiognomischen Details haften bleibt. Was die „Zeichnung“ der Profile allein noch zweifelhaft lassen könnte, das klärt die heiligste, reinste, feierlichste Farbe ganz auf, denn bei aller charaktervollen Größe und physiognomischen Gewalt der plastischen Form bleibt doch die Farbe das eigentliche Lebensblut dieses Gemäldes. Rot, Blau, Grün, Gelb sind die Elemente des reichen Farbaufbaus, teils einstimmig in reinen, nur in sich selbst bewegten Flächen zusammengehalten, teils viestimmig durcheinandergewirkt, und dieser Reichtum des Farben gemenges ist vielleicht das Erste, Äußerlichste, was das Auge an dem Bilde zunächst einfach als künstlerisch-technische Leistung wird bewundern können.

Hier zeigt sich – nimmt man die Farbe, wie man nun doch wohl oder übel muß, als Ausdrucksmittel von Gefühlswerten – am allerdeutlichsten, daß Nolde nichts weniger als primitiv und einfach ist, daß sein Seelenleben vielmehr nach der feinsten Differenzierung der Form verlangt.

Aber, trotz der Verfeinerung des Farbensinnes, den wir der analytischen Kunstarbeit der letzten Malergeneration verdanken, sind unsere Augen der Farbe gegenüber immer noch so gut wie hilflos, wenn es sich darum handelt, den sinnlichen Eindruck seelisch zu deuten, während in der Musik auch der musikalische Laie instinktiv den Gefühlswert bestimmter Rhythmen und konsonierender oder dissonierender Tonfolgen empfindet.



Unsere Zeit pflegt trotzdem auf ihr Farbenempfinden stolz zu sein, zumal gegenüber der Zeit des farblos antikisierenden Klassizismus vor hundert Jahren, und doch ist gerade in jenen Jahren strengster koloristischer Enthaltsamkeit der erste Versuch einer Ästhetik der Farbe geschrieben. Bezeichnend genug, wie ein Programm, lautet die Überschrift der sechsten Abteilung der Goetheschen Farbenlehre: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“. In lockerer Folge ist da eine Reihe der feinsten psychologischen Beobachtungen zusammengestellt, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend und mit einigen abgerissenen Bemerkungen über den „allegorischen, symbolischen und mystischen Gebrauch der Farbe“ schließend.

Goethe hebt den reinen Lichtcharakter des Gelb, „das Heitere und Edle“ seiner Wirkung, das Unaussprechlich-Rätselhafte des lichten Blau hervor, das in seiner höchsten Reinheit „gleichsam ein reizendes Nichts“ sei, das nicht auf uns eindringt, sondern „uns nach sich zieht“. Goethe bemerkt den „Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut“, den das Rot, den Eindruck befriedeter Ruhe, den das Grün auf das Gemüt des Menschen ausübt, und zeigt, wie diese Grundcharaktere der Hauptfarben sich weiter in den Mischungen und Verflechtungen der Farben selbst mischen und verflechten.

Immer wieder beim Durchblättern dieser mit der vollkommenen Ruhe und Sicherheit oft erprobter Selbstbeobachtung niedergeschriebenen Seiten empfindet man, wie tief unsere Zeit hier noch als Schülerin und Lernende verpflichtet ist, und manches Wort Goethes fällt wie ein erleuchtendes Schlaglicht auf die eigenen, vor Noldes Gemälden noch halb im Unbewußten gebliebenen Empfindungen.

Dem „Abendmahl“ schließen sich, in rascher Folge entstanden, die „Verspottung Christi“, „Pfingsten“, „Christus und die Kinder“, „Josephs Traumerzählung“, „Die klugen und die thörichten Jungfrauen“ an – alle nicht nur äußerlich durch das gleiche Breitformat, sondern bei aller Verschiedenheit des Stimmungsaus-



drucks und der Kompositionsanlage auch koloristisch und in der technischen Haltung eng zusammengehörig. Erst das Gemälde „Christus in Bethanien“, das diese Reihe abschließt, führt zu einer neuen Stufe hinauf.

Als eine Folge von Einzelgemälden entstanden, wirkt die ganze Reihe dieser religiösen Gemälde doch als eine künstlerische Einheit: wie die einzelnen Gesänge eines heroischen Epos – wie die Reimzeilen einer Strophe.

In der Folge sind dann aber wirklich mehrteilige, kompositionell unlöslich zu einheitlicher Bildwirkung verbundene Polyptycha entstanden: die dreiteilige „Legende der hl. Maria Aegyptiaka“ und das große neunteilige Werk mit der Kreuzigung im Mittelbild, acht Einzelszenen aus dem Leben Christi auf den beiden Flügeln.

Diese wandbeherrschende Gemäldegruppe ist in einer merkwürdig veränderten, freskohaft vereinfachten Technik aufgebaut. Sie verzichtet ganz auf die Sinnlichkeit des schönen oder energischen Pinselstrichs, auf den sinnlichen Reichtum des vielformigen Farbauftrags. Es wirkt, möchte man sagen, gar nicht mehr die Faktur, nur noch die abstrakte Monumentalität der großen Geste, die Farbe in ihrer absoluten Qualität.

Und die Farbe selbst hat in diesem großen Polyptychon auch einen anderen Charakter. War sie vorher weit vorherrschend warm, zu Rot, Orange und Gelb neigend, so überwiegen hier und in anderen Gemälden des gleichen Stils, den „Priesterinnen“ etwa, oder dem „Alten Pascha“, die kühlen Töne: Violett, Schwarz und ein ganz kaltes Blau. Ja, auch das Rot, wo es noch in breiten Flächen auftritt, hat seine alte Wärme, das Gelb seiner Sonnenverwandtschaft verloren. Man fühlt sich in eine andere Zone strengeren Ernstes versetzt.

Es ist nicht leicht, sich in diese neuen Farbenverbindungen hineinzu fühlen. Ganz bedeutend aber wirkt sogleich in jeder einzelnen Komposition hier und ebenso in den großen Farbenlithographien des letzten Jahres die ganz neue Gestaltung des von der alten



Kunst zum beinahe schon kanonischen Typus geformten Motivs. Die alten Schläuche sind mit neuem Wein gefüllt. Wie z. B. auf der Szene der „Geburt Christi“ Maria mit weit ausgestreckten Armen ihr rötliches Neugeborenes gegen den tiefblauen Nachthimmel hoch hinaufhebt, oder wie in der „Anbetung“ der älteste König sitzend das Kind im Schoß hält, während Maria selbst vor ihm mit den anderen Königen in die Knie gefallen ist, das ist ganz neu, und das wirkt zugleich ganz unwiderstehlich endgültig, weil hier alles dem Stoff anhaftende Literarische ganz überwunden, weil die intensivste Form für ein Gefühl gefunden ist.

Die außerordentliche, noch nicht einmal auf die religiösen Gemälde beschränkte malerische Produktion dieser Jahre wird von einer großen Zahl graphischer Arbeiten begleitet.

Im Jahre 1910 hat Nolde längere Zeit in Hamburg gelebt. Er hat damals im Hafengebiet selbst gewohnt, so daß auch nachts noch das Pfeifen und Brausen und Dröhnen des Hafenlebens ihn ganz umgab. Aus diesem völligen Eingetauchtsein in die Atmosphäre dieses erstaunlichen Lebens- und Arbeitsorganismus entstanden die Radierungen und eine Reihe von Holzschnitten aus dem Hamburger Hafen, diese ganz prachtvollen Äußerungen eines unter der inneren Spannung eines künstlerischen Erlebnisses mit instinktmäßiger Sicherheit gestaltenden Temperaments. Die Technik ist im Vergleich zu den frühesten Blättern des Werkes einfach, der Technik der Radierungen von 1908 verwandt, aber von größerem Reichtum der Linie. Die Platten müssen in einem wahrhaft furiosen Tempo radiert sein. Der Schöpfungsakt wirkt sich in ihnen mit einer so unmittelbaren Kraft aus, daß man in dem magischen Liniengewirr die ursprünglichste Gestaltungskraft der Natur selbst an der Arbeit zu sehen meint. Es ist, als sei der Künstler nur ein dienendes Werkzeug dieses dämonischen Formwillens der Natur, der doch wieder nur den innersten Lebensenergien jedes Dinges zu Gestalt und Form verholfen zu haben scheint.



Und wie ist dabei doch allem seine unverwechselbare Individualität gewahrt; nirgendwo sonst als eben hier in Hamburg konnten diese Blätter entstehen. Sie sind über aller Wirklichkeit und stellen zugleich doch nur diesen einen eng begrenzten Fleck Wirklichkeit dar.

Das gleiche gilt von den während derselben Wochen entstandenen schwarzen Tuschmalereien. Wirklich beginnen diese Blätter alle schon ihre volle ästhetische Wirkung zu entfalten, ehe sich die energische Verteilung des Schwarz und Weiß dem Auge noch zu einem klaren Bilde der Szene geordnet hat. Es geht ein Lebensstrom von diesen Blättern aus, der ganz allein von der Wucht des Stichel- oder Pinselstrichs erzeugt wird.

Und wie in der Malerei setzt sich dann auch in der Graphik nach dem voll sich ausströmenden Pathos dieser „Hamburger Hafenlandschaften“ ein neuer Stil durch. Wie in dem großen religiösen Polyptychon wird das reiche sinnliche Leben der Oberfläche und der Linie, das die früheren Blätter so bezaubernd macht, auch in der Radierung und der Lithographie zu einfacherer Form vertieft. Es entwickelt sich in den religiösen und phantastischen Kompositionen der Jahre nach 1910 – „Christus unter den Schriftgelehrten“, „Saul und David“, „Salomon und die Frauen“, „Kranker, Arzt, Tod und Teufel“ – ein neuer, aus der rein gefaßten seelischen Bedeutsamkeit des Motivs gewonnener Stil der Darstellung.

Nolde selbst hat gelegentlich die zahlreichen Stilleben, zu denen wir auch die Maskenbilder und die exotischen Figuren rechnen dürfen, als Erholungsarbeiten bezeichnet, bei denen er, der reinen sinnlichen Gestaltungslust des Malens hingegeben, die Pausen zwischen den alle Kräfte aufs äußerste anspannenden religiösen Kompositionen ausgefüllt habe.

Doch scheint mir, sind sie weitaus mehr, weitaus mehr jedenfalls gerade in den letzten Jahren geworden.

Gleich bei dem ersten Bekanntwerden mit den Kunstarbeiten der primitiven Völker muß Nolde nicht nur von dem sinnlichen Reiz der ungebrochenen starken Farbe und der ursprünglichen



Großartigkeit der Form dieser Schnitzereien betroffen gewesen sein, er muß gefühlt haben, daß diesen bei aller scheinbaren Primitivität technisch wie formal in sich ganz vollendeten Kunstschöpfungen der Südseeinsulaner ein dem seinen innerlich irgendwo verwandtes Wollen zugrunde liege.

In der Tat ist ja bei diesen Naturvölkern wie bei ihm selbst die Kunst nichts weniger als nur das Produkt eines leichten Spieltriebes, sie ist vielmehr die starke und reine Ausdrucksform künstlerisch-religiöser Erregungen.

Was den gar nicht ironischen modernen Künstler diese exotischen Grotesken, die Maskenkunst der Südsee vor allem, so ernst hat nehmen lassen, und was ihn so tief an ihnen ergriffen hat, war die mystische Kraft der Empfindung, die zu einer über jede banale Wirklichkeitsform weit hinausgreifenden stilvollen Steigerung des Ausdrucks führte. Er fand hier ein wesentliches Stilmoment seiner eigenen Kunst in der naivsten und eindringlichsten Anwendung vor. Mit den namenlosen Schnitzkünstlern der Südsee traf er in der Erkenntnis überein, daß dem mimischen Ausdruck der Gebärde, der Gesichtszüge, in seiner höchsten Steigerung etwas schlechthin Groteskes, etwas der Maskenstarre innerlich Verwandtes beigemischt sei.

Er hat dann aber auch diese Dinge nie einfach übernehmen können, so wenig wie die Bühnenbilder des Reinhardtschen Künstlertheaters, er hat sie vielmehr stets über dem Feuer der eigenen Inspiration zu etwas ihm ganz allein zu eigen Gehörenden umgeschmolzen. Wenn er die Bühnenfiguren von dem Ambiente des szenischen Kulissenapparates befreite, gab er seinen Stilleben farbige Hintergründe, auf deren orchestraler Fülle die groteske Form ins Unheimliche gesteigert sich abzeichnet. Weiter ist deutlich zu bemerken, daß der Bezug zu dem echt Exotischen allmählich immer lockerer wird, wie er andere stilverwandte Dinge – geschnitzte Holzfiguren mittelalterlicher Altarschreine, schleswigsche Beiderwandwebereien, in denen sich frühmittelalterliche Textilornamente in erstaunlicher Stilreinheit bis heute erhalten haben, japanisches Kunstgewerbe – in die Stilleben-



kompositionen einbezieht, in denen dann bisweilen (wie in dem Gemälde „Weberei, Kopf, Plastik“) gar nicht literarische und darum dem Wort sich ganz entziehende, nur noch dem Gefühl zugängliche Empfindungsverbindungen mitschwingen. Endlich können ihm die gleichgültigen Nippes, die verwaschenen, bleiglasierten englischen Steinfigürchen der Königin Viktoria und des Prinzgemahls etwa, die als Erinnerung an eine Englandfahrt die Kommoden der schleswig-holsteinischen Schiffer schmücken, Anlaß zu einem Stilleben werden, in dem sich die Monumentalität der Form mit dem Raffinement zartester Farben verbindet.

Trotz des nicht nur kunstformalen, sondern auch seelischen Reichtums dieser Werke hat ein rohes und ganz oberflächliches Urteil, das auch in diesem Falle wieder nur das Äußerliche der Sujets sieht, gerade an diese Gemälde den lächerlichen Vorwurf eines bewußten Zurückschraubens der ästhetischen Forderung auf das Primitive, den Vorwurf des leichtfertigen Aufgebens unersetzlichen Kulturbesitzes knüpfen wollen. Als wären Shakespeares geistreiche Narren mittelalterlich-primitive Puppenspielfiguren.

Alle diese Dinge, die religiösen Kompositionen und die Stilleben im weitesten Sinne, bereiten endlich die freien Erfindungen der letzten Jahre vor.

Die „Priesterinnen“ und „Der alte Pascha“ wurden schon genannt. Hierher gehören aber auch Gemälde wie „Akte und Eunuch“, „Krieger und sein Weib“, „Mann und Weibchen“ und „Kopf“, in denen eine letzte Monumentalisierung des Psychologischen und des Empfindungsausdrucks in reiner Kunstform versucht wird.

Wie elementar die Wirkung dieser letzten Werke auf den unbefangenen Hingebenden ist, mag eine Äußerung über die Komposition „Mutter“ – eine sitzend ihr Kind ganz umfassende Frau – lehren: „Das ist“, wurde gesagt, und ich meine, des Künstlers ganze Meinung damit getroffen, „nicht eine Dar-



stellung der Liebe der Mutter zu ihrem Kind allein, das ist eine Darstellung des Mütterlichen überhaupt, wie es sich in der ganzen Natur, der beseelten und unbeseelten, äußert.“

Denkt man von diesen letzten Gemälden auch nur an wenige Jahre früher Entstandenes zurück, so scheint in der Tat jetzt eine Grenze des in dieser Richtung Möglichen erreicht zu sein.

Aber wenn irgendwo, so gilt es hier, sich zu bescheiden. Wie sagt doch Mephisto?

„Wo dieses Köpfchen keinen Ausweg sieht,  
Stellt es sich gleich das Ende vor.“

Für den mit dem Herzen teilnehmenden Betrachter ist es ein ergreifendes Schauspiel, zu beobachten, wie die Kunst Emil Noldes und wie – ganz allein durch seine Kunst – der Künstler, den selbst nur ganz wenige kennen und der doch in keiner Weise von seinem Werk zu trennen ist, sich während des Verlaufs der letzten Jahre eine stets wachsende Zahl hingebungs-voller Freunde gewonnen hat.

Noldes ganz niederdeutsche, in sich verschlossene Natur und die Not der äußeren Verhältnisse haben ihn gezwungen, in dem leidigen, von so vielartigen Parteiungen zerrissenen Kunstleben Deutschlands parte per se stesso: eine Partei für sich selbst zu bilden. In seiner Einsamkeit aber ist er nun schon zu einer unwiderstehlich an innerer Kraft zunehmenden Großmacht herangewachsen, die man wohl bekämpfen und vielleicht in ihrer Bedeutung verkennen, aber nicht mehr ignorieren kann. Denn ein Werk von dieser inneren Logik und Geschlossenheit des Formaufbaues, von dieser inneren Ehrlichkeit und dieser quellenden Gesundheit trägt seine Notwendigkeit und sein Recht in sich selbst.

Selbst aus dem Impressionismus herausgewachsen, ist Nolde unvermerkt zum Exponenten aller der künstlerischen Kräfte geworden, die sich bereiten, das Erbe dieses großen Kunststils der jüngsten Vergangenheit anzutreten.

Daß sich der Anerkennung seiner Kunst trotzdem heute noch



außerordentliche Widerstände entgegenstellen, ist in der Natur der Sache begründet: geistige Evolutionen von solcher Tragkraft können sich nun einmal nicht ohne Zuckungen und Kämpfe vollziehen. Für ihre Zukunftsgeltung ist all das ganz ohne Belang. Wieder einmal vollzieht sich hier das Schicksal des Schaffenden.

„Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: das aber ist der Schaffende.

„Siehe die Gläubigen aller Glauben! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: das aber ist der Schaffende.

„Gefährten sucht der Schaffende und Miterntende: denn alles steht bei ihm reif zur Ernte.

„Gefährten sucht der Schaffende und solche, die ihre Sicheln zu wetzen wissen. Vernichter wird man sie heißen und Verächter des Guten und Bösen. Aber die Erntenden sind es und die Feiernenden.“

Nolde ist vom Geschlecht dieser Schaffenden, unsere Jugend leistet ihm die Gefolgschaft — — —

„Unsere Jugend!“

Meine Damen und Herren, zu ihr habe ich selbst gehört. Denn nun muß ich Ihnen wohl oder übel ein Geständnis machen. Das, was ich Ihnen eben vorgetragen habe, ist nicht jetzt, sondern schon vor zwanzig Jahren niedergeschrieben unter dem starken Eindruck meiner ersten Berührung mit der Kunst Emil Noldes im Jahre 1912.\*)

Daß ich auf diesen lange vergessenen und vergriffenen Aufsatz nach so langer Zeit zurückkomme, hat einzig und allein den Grund, daß ich versuchen wollte, Ihnen — wie bei unserer Besprechung des Impressionismus, so auch bei Nolde — den ersten

\*) S. 57 bis 83 gedruckt als Aufsatz in „Zeitschrift für bildende Kunst“, Neue Folge, XXV, Heft 7, April 1914, S. 181 ff.



Eindruck zu vermitteln, Sie ganz an den Anfang der Bewegung zu stellen.

Und nun zum Schluß möchte ich Ihnen noch einen Brief Noldes aus dem Jahre 1904 vorlesen. Einen Brief, der über das Persönliche hinaus einen Begriff von der Lage des Künstlers in unserer Zeit überhaupt vermitteln kann.

Ich denke, einige von Ihnen werden während der letzten Spielzeit im Deutschen Schauspielhaus die „Heimkehr des Olympiasiegers“ gesehen haben.

Dann erinnern Sie sich gewiß auch der Szene des Besuchs des Bauunternehmers und seines Bankiers bei dem Olympiasieger. Sie bieten ihm – um ihn zu benutzen – die Stelle des Generaldirektors ihrer gemeinnützigen Gesellschaft an, sie bieten ihm Ehre und hohes Gehalt. Er lehnt ab: denn ein „Olympiasieger“ hat sein Ehrenwort gegeben, seinen Sieg nicht für schnöden Mammon zu verkaufen. Was ist Geld – Gehalt? Er zeigt auf seine Ehrenpreise, seine Lorbeerkränze, da verlassen ihn die beiden – nicht kopfschüttelnd, nicht verständnislos, nein, sie fliehen vor ihm wie vor einer ansteckenden, tödlichen Krankheit, wie vor einer gemeingefährlichen Monstrosität.

Und ist er das nicht? Er stellt sich außerhalb der scheinbar allverbindlichen Gesetze des ökonomischen Geschehens – er scheidet sich damit ab von Welt und Mitmenschen.

In derselben Lage ist heute der Künstler. Seine Vision, das dem ökonomisch Gültigen widersprechende Werkgesetz, dem er sein Werk und sein Leben unterstellt, scheidet ihn von den Menschen. Die eigentümliche Tragik dieser Situation aber kommt dann erst darin zum Ausdruck, daß der Künstler, der, nur dem Werk hingegeben, die Welt doch nicht entbehren kann, daß er – Bürger zweier Welten – in den tiefen Konflikt zwischen diesen beiden Welten hineingestellt und gleichzeitig an seine Idee und an die Bürgerlichkeit der realen Welt und an ihr ökonomisches Gesetz gebunden bleibt. – Wie er auch nur scheinbar für sich, in Wahrheit eben doch für diese Welt lebt.



So lautet der Brief von 17. Oktober 1904:

*Sjellerupskow, Insel Alsen, 17. 10. 04.*

Mein lieber Freund!

Meinen Dank für Eure liebe Karte aus München mit der Villa Stuck und Eure wohlgemeinten Worte, aber, verzeihe es mir – es klang mir entgegen wie greller Hohn, und grade jetzt gegenwärtig, weil unsere Lage so gar trostlos weder zum Leben noch zum Sterben gerichtet ist.

Meine geliebte Frau ist nach Berlin gereist in dem Glauben, an einem dortigen Varietétheater Aufnahme und durch Singen Verdienst zu finden. Ihre Stimme hat sich durch viele Übung sehr vervollkommen und klingt so jubelnd schön, so daß auch ich der Meinung bin, daß sie darin eine Naturgabe besitzt, welche uns in dieser mißlichen Gegenwart nützlich sein könne. Ich wollte so gern, daß ihr Mut, ihr tapferes Unternehmen mit Erfolg belohnt werde, aber leider, bisher ist sie nur hingehalten worden, ohne etwas Greifbares zu erreichen, – es sind morgen zwei Wochen, seitdem sie hier wegreste. An den größeren Etablissements will es nicht gelingen, an kleinere will sie so ungern sich wenden, und mir wäre es auch schmerzlich unlieb, wenn es sein müßte, weil ihr lauterer Charakter so schlecht dorthin passen würde, es solle denn sein, daß im Gesang der Gegensatz wirken könne.

Ich schreibe es Dir, lieber Freund, alles genau wie es ist, so schwer es auch wird, die bittere Wahrheit niederzuschreiben, aber ich will nicht, daß Du möglicherweise auf Umwegen entstellte Tatsachen erfahren sollst. Auch hoffe ich, daß der frische Wagemut meiner geliebten Ada – glücklicherweise ist ihre Gesundheit so weit gediehen, daß sie es wagen durfte – Deine Würdigung finden wird, und daß Du es nicht anders, als durch die pure Not dazu gedrungen, deuten wirst. Wir wissen beide sehr wohl, daß, wenn meine Ada am Varieté singt, einige alte Tanten die Hände ringen und sich bekreuzigen werden und möglicherweise meine liebe Frau zu verlästern suchen, ferner auch,



daß wahrscheinlich hier und dort ein Heim sich uns verschließt, aber dann – wir werden sie wohl entbehren können. In ihrer gutsituierten bürgerlichen Behäbigkeit sitzend, wissen sie nur wenig von den materiellen Kämpfen, welche die Ausübung einer hochstrebenden Kunst mit sich führt, und weniger noch von den seelischen Wallungen und den glühenden Empfindungen, die im Innersten den Kämpfenden durchfluten, und welche Opfer und Opferwilligkeit die Natur von dem Menschen verlangt, dem sie bei der Geburt ihre Gabe in die Wiege legte. –

Ich selbst sitze hier so ganz allein in dem weltfernen kleinen Fischerhause, gedenke wehmütig ihrer und folge ihr in den Berichten ihrer lieben Briefe. Durch unsere Briefe atmen wir und erhalten gegenseitig die Kraft und die seelische Freude, welche dazu gehört, um überhaupt leben zu wollen. Glücklicherweise auch besitzen wir beide Selbstzuversicht genug, um zu wissen, was unser Leben wert ist.

Bisher alle Tage habe ich meine Stunden gearbeitet, ich malte, bis mir die Sinne vergingen – aber schön habe ich gemalt. Jetzt aber ging mein Material zu Ende, und der Vierteljahreskredit, den ich beim Farbenhändler erbeten, ist abgelaufen; demnächst erhalte ich seine Rechnung. Im Jahre 1903 betrug mein Verbrauch an Material 750 M. In diesem Jahre habe ich wohl schon jetzt mehr als diese Summe verbraucht, weil ich so intensiv und glücklich gearbeitet habe und so viele Bilder gerahmt und in Kisten gepackt verschickt werden mußten. Auch Dir bin ich einen Betrag schuldig. Die Kleider werden zu Lumpen. Und meine Freunde bleiben in meiner Kunst hinter mir zurück. Zirkus verstehen alle Menschen, selbst der vollkommenste Straßenlump, Ungebildete nur an einem leichten Lustspiel Freude finden, die Zahl nach oben hin wird immer kleiner.

Meine Bilder wandern weiter. Sie waren zuletzt in Köln ausgestellt. Die „Kölnische Zeitung“ nennt mein Licht grob und unnatürlich. – Mein schönes Licht! Eine Flensburger Zeitung schreibt über zwei hier in der Provinz wandernde Bilder, daß ich einen Hang zur greulichsten Mystik habe und „die aus der



unheimlichen Finsternis nur schattenhaft hervortretenden Figuren wirken wie eine spiritistische Erscheinung“. Du kennst beide Bilder in ihrem Anfangsstadium, „Räuberstube“ und „Sommernacht“. An dem letzteren, das tiefe, schöne Bild mit den farbigen Spätabendwolken, malte ich zwei Figuren, Mann und Weib, in die späte Abendstimmung hinein. – Aus diesen Kritiken spricht es mir deutlich genug zu, wie bedeutungsvoll meine Kunst ist und wie ich doch künstlerisch über allen diesen stehe, welche solches schreiben, aber – sie legen mir Balken in den Weg.

Mein lieber Freund, ich schreibe Dir dies alles nicht in der Meinung, daß Du mir weitere Hilfe gewähren sollst – Du hast mir ja deutlich geschrieben, was Du zu tun vermagst, und das tust Du ja – aber es drängte mich so dazu, an Dich zu schreiben, es tut so wohl und gibt dem Gemüt Erleichterung, wenn man sich einem lieben Freunde gegenüber aussprechen kann. Ich bitte Dich, mir verzeihen zu wollen, wenn einige Bitterkeit mit unterlaufen ist – es kann ja nicht gut anders sein.

Lieber Freund, Dein Maler

Emil Nolde.