



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

V. Die Kunst Emil Noldes (Fortsetzung): Die Entstehung des Expressionismus in der Zeit vor dem Weltkrieg - Kriegsvisionen - Noldes Südseereise 1913/14 - Die Kunst der „Primitiven“ - Noldes Gedanken ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](#)

V.

Wir haben Emil Noldes Entwicklung bis in die Zeit unmittelbar vor dem Kriege verfolgt und gesehen, daß sein künstlerischer Stil damals, ja eigentlich schon im Jahre 1909, als die ersten biblischen Bilder entstanden, vollkommen fertig ausgebildet war. Es ist mir so wichtig, darauf hinzuweisen, weil z. B. auch bei Oswald Spengler, ja sogar in dem Buch von Otto Westphal, „Feinde Bismarcks“, der Expressionismus ganz falsch – als Nachkriegserscheinung, ja eigentlich als Produkt der Revolution von 1918 aufgefaßt wird.

Gewiß, der Expressionismus ist auch eine revolutionäre Erscheinung, wie sich jeder Fortschritt im Geistigen explosiv, revolutionär und darum scheinbar zerstörend vollzieht, während er doch zerstörend und aufbauend zugleich ist.

Was aber zerstört wird, sind nur die schwächlichen, das Echte verkleinernden Zusätze, die sich an jedes Starke und Bedeutende ansetzen und es zu überwuchern drohen, nicht das Starke selbst. Der Expressionismus hat nicht Liebermann, Corinth, Slevogt umgebracht, sondern die kleineren Geister, die aus zweiter Hand gebenden Mit- und Nachläufer. Nie sind es diese Begleiter und Gefolgsleute, die „gelehrigen Schüler“, die eine geistige Entwicklung fortführen, sondern die schöpferischen Gegenspieler: Menzel gegenüber Chodowiecki und Schadow, Liebermann gegenüber Menzel – und so Emil Nolde gegenüber Liebermann.

Im Expressionismus besann sich die deutsche Kunst auf die tiefste Quelle des Deutschen: die gestaltende Phantasie.

Symptomatisch der unüberbrückbare tiefe Gegensatz im Menschlichen wie im Künstlerischen zwischen Emil Nolde und Max Liebermann, wie er bei der Refüsierung von 56 Gemälden von 27 jüngeren Künstlern bei der Berliner Sezessions-Ausstellung

1910 zu dramatischem Ausbruch kam, ebenso symptomatisch der Trennungsstrich, den die neue Kunst zwischen sich und allem Französischen zieht bei weiter Öffnung gegen alles Germanische: Hodler, van Gogh, Munch – ja bei Nolde besonders hervortretend auch gegen das Englische. (Unter den Bildstudien Noldes: neben Goya, Millet, Zorn drei Engländer: Constable, Whistler, Watts!)

Deutlich wird dieser Zug des Expressionismus gewiß nicht auf den ersten Blick, auch nicht in der Motivwahl etwa. Sie spricht sich aus in der verinnerlichten Auffassung alles Geschehens, in der ursprünglicheren, sagen wir ruhig, der allen „Milchseelen“ (Nietzsche) anstößigen „barbarischen“ Art der Gestaltung, die eine neue Erkenntnis des Wirklichen vorbereitete.

Nolde und die neben ihm Schaffenden bewähren und bestätigen durch ihr Werk die Wahrheit des Wortes Goethes an Riemer (26. III. 1814) „die Menschen sind nur so lange produktiv, in Poesie und Kunst, als sie noch religiös sind.“

Ich wünsche, daß Sie den Zusammenhang, die Einheit und die innere Bezogenheit des Werkes Emil Noldes erkennen. Daß Sie spüren, wie alles in diesem Werk einen in sich geschlossenen Bau bildet, ein in sich selbst ruhendes, sich selbst tragendes Gewölbe: daß die scheinbar leichten, so ganz zufällig und nebenher entstandenen Theaterfiguren ebenso wesentliche Elemente im Aufbau dieses Werkes sind, wie die Maskenbilder und die exotischen Stilleben und Phantasien, ja auch die skurrilen Erfindungen, die das im tiefsten Sinne dramatische Werk mit einer Art von bitterem, heftigem, aber auch ganz naivem, Shakespearischem Humor durchsetzen, der unlöslich zu ihrer Tiefe und Tragik gehört.

Das letzte Bild, das ich Ihnen vor acht Tagen zeigte, war das vor dem Kriege im Sommer 1913 entstandene Gemälde „Krieg“; ihm folgen im Spätsommer 1914 die „Trophäen der Wilden“ – das als zweites Kriegsbild gelten mag.

Lassen Sie mich Ihnen als literarische Parallele ein paar Strophen aus des gefallenen Georg Heym Gedicht „Der Krieg“ zitieren,

das in seinem schweren zähen Rhythmus von ähnlich grandioser
Düsterkeit und tiefer Glut ist (*Umbra vitae*):

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an,
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an!
Und es schalet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf im Schlaf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Und die Flammen fressen brennend Wald und Wald,
Gelbe Fledermäuse, zackig in das Laub gekrallt,
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht. —

Noldé hat den Ausbruch des Krieges nicht in der Heimat erlebt, er überrascht ihn auf der Rückkehr aus der Südsee. Dorthin war der Maler über Rußland, Sibirien, China, Japan und zurück über Java und Birma als künstlerisches Mitglied einer wissenschaftlichen Expedition in die deutschen Schutzgebiete gegangen. Was trieb ihn hinaus? Nicht Mangel an innerem Erlebnisreichtum, auch nicht ein flacher Degout an der europäischen Zivilisation. Eher schon der Wunsch, sich von der Fülle innerer bedrückender Gesichte im Anblick einer ganz neuen fremden Wirklichkeit zu erleichtern, dann der Drang, die ganze Weite der Welt in sich aufzunehmen, als Entscheidendes: die unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf jeden aus der Tiefe des Menschbewußtseins Lebenden die Urexistenz des Menschlichen, das Ursprünglich-Erstmalige der Naturvölker haben muß, das etwas so ganz anderes, viel Geheimnisreicheres und Erfüllteres ist, als gemeinsam unter dem falschverstandenen und abgegriffenen Wort

„primitiv“ vorgestellt wird. Das tiefen Menschbewußtsein und die Ahnung in ihm selbst verschüttet liegender, ins Unterbewußtsein verdrängter Urkräfte des Menschlichen, die nach Befreiung drängen.

„200 Rudimente trägt die menschenbiologische Gegenwart an ihrem Körper, wieviel die Seele trägt, sagt keine Zahl.“ (Gottfried Benn.)

Nolde hat es selbst versucht, auszusprechen, was ihn zu dieser Kunst der „Primitiven“ hinzieht:

„Unsere Zeit“, schreibt er, „brachte es mit sich, daß für jedes Tongefäß, jedes Schmuckstück und jede Figur, für alle Gebrauchs- oder Kleidungsstücke eine Zeichnung auf dem Papier entstehen mußte. Wir mögen nicht diese fern vom Material entstandenen Äußerungen. Mit dem Material in der Hand, zwischen den Fingern, entstehen diese Produkte der Naturvölker. Das sich äußernde Wollen ist Liebe zum Bilden. Die Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form, das möge es wohl sein, das uns die Freude an diesen Sachen gibt.“

Aber, wie gesagt, das andere kommt verschwiegen, weil eigentlich unausgesprochen, hinzu: Das Bewußtsein, daß in uns allen – zur Gestalt und Aussprache drängend, aber nur vom Künstler gestalt- und aussprechbar – die tiefe Vergangenheit der Menschheit schlummert. Daß wir mit unserem Unterbewußtsein noch an den letzten Ursprüngen des Menschlichen teilhaben – daß auch in den Götzenbildern der Wilden die Gottheit sich bezeugt.

Dies Gefühl war verlorengegangen, ob es gleich gerade bei uns aufleuchtet in den seltsamen Worten des spätmittelalterlichen Kardinals und Philosophen Nicolaus von Cues: „Omnes qui plures deos coluerant, divinitatem esse praesupposuerunt... Sicut enim albedine non existente non sunt alba, ita divinitate non existente non sunt Dei. Cultus igitur Deorum confitetur Divinitatem.“ – „Alle, die viele Götter verehren, sind zur Erkenntnis des Göttlichen durchgedrungen. Denn wie es ohne den Begriff

des Weißen das Weiße nicht geben würde, so ohne den Begriff des Göttlichen keine Götter. Kultus und Götterbilder beweisen das Göttliche.“

Halten wir also fest daran: es war keineswegs bei Nolde – wie vielleicht doch bei Gauguin und Pechstein – eine nachrousseausche Europamüdigkeit, eine Sentimentalität und Ressentiment, was ihn in die Südsee trieb, sondern das starke Gefühl einer Empfindungsverwandtschaft in letzter Tiefe. Nicht Weichheit, sondern ursprüngliche Härte, nicht Neugier auf das Exotische, Fremdartige: sondern ein drängendes Suchen nach dem Primären, dem Ursprünglichen – letzter religiöser Humanismus.

Wie in dem Gemälde „Krieg“ das kommende Weltereignis vorgefühlt, vorgetastet zu sein scheint – ebenso, wie in dem merkwürdigen, im Frühjahr 1914 erschienenen „Tedeum“ von Carl Hauptmann –, so gibt es Gemälde von Nolde, die dieses Tiefengefühl des Urmenschlichen in ihm schon vor der Reise in die Südsee als vorhanden erweisen, wie z. B. das Maskenstilleben von 1911.

Sie wissen, daß Gesichtsmasken immer kultischen Ursprungs und nicht auf die wilden Völker beschränkt sind, daß in ihnen ein Völkergedanke sich äußert. Aus altheidnischer Überlieferung stammen die Maskentänze, die noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts als letzte Äußerung alten Natur- und Fruchtbarkeitskultes auch in Deutschland gefeiert wurden. Am bekanntesten vielleicht die Perchten im Salzburgischen, das Schembart- und Hüttlerlaufen. Ich erinnere Sie an Billingers „Rauhnacht“, an Ihre eigenen Fastnachtsmasken. Unter diesem Gesichtspunkt einzureihen sind die „Mulattin“ von 1913, „Mann und Weibchen“, der „Krieger und sein Weib“, beide von 1912, und noch weiter zurück der exzentrisch flammende „Tanz um das goldene Kalb“ von 1910.

Jetzt taucht Nolde für Monate unter in diese fremde Welt, taucht ein in den Abgrund der Zeiten, die archaische Vorexistenz der eigenen Seele. Er hat damals draußen unter den wirklich

Wilden gemalt, aquarelliert, den Revolver schußbereit zur Seite, seine Frau mit dem Revolver dem Malenden den Rücken deckend. „Nie hatte ich unter solcher Spannung gearbeitet, aber es war so herrlich, alles, was ich vor Augen hatte, und als wieder das Schiff ruhig über die weite Fläche fuhr, da gingen die Blätter von Hand zu Hand, wir hatten an diesen so viel Freude“, heißt es in einem Brief (Mitte April 1914) von der Reise, und in einem anderen (März 1914): „Ich male und zeichne und suche, einiges vom Urwesen festzuhalten. Einiges möge auch gelungen sein. Ich bin jedenfalls der Meinung, daß meine Bilder der Urmenschen so echt und herb sind, daß sie unmöglich in parfümierte Salons zu hängen sind.“

Wie durch ein Wunder ist die künstlerische Ernte dieser Monate erhalten geblieben. Das ganze Gepäck der auf deutschem Dampfer Heimkehrenden wurde im Kanal von den Engländern beschlagnahmt und mit der Ladung in Southampton versteigert, von einem Warenhauskonzern angekauft; und dort fand sich 1921, zusammengerollt, alles noch wohlbehalten in dem Winkel eines Materialspeichers.

Welche Verbundenheit mit diesen Menschen spricht doch aus solcher Briefstelle (9. 10. 26): „Es ist der Künstler ein sensibles, licht- und lärmscheues Wesen, oft leidend, sich verzehrend in Sehnsucht. Die Menschen, fast alle, sind seine Feinde, die Freunde, seine nächsten, die schlimmsten. Wie eine Polizei sind sie dem Lichtscheuen, er sieht ihre Laterne. Der Teufel in ihm wohnt im Gebein, die Gottheit im Herzen. Wer ahnt diese Mächte, die sich streiten, und die entstehenden Konflikte! Hinter Mauern lebt der Künstler, zeitlos, selten im Flug, oft im Schneckenhaus. Seltsames, tiefes Naturgeschehen liebt er, aber auch die helle, offene Wirklichkeit, die ziehenden Wolken, blühende, glühende Blumen, die Kreatur. Unbekannte, ungekannte Menschen sind seine Freunde, Zigeuner, Papuas, sie tragen keine Laterne. Er sieht nicht viel, aber andere Menschen sehen gar nichts. Er weiß nichts. Er glaubt auch nicht an die Wissenschaft, sie ist nur halb. Wie die Sonne nicht kennt die Dämmerstunde, den Hauch, das

Zarte, den seltsamen Zauber dieser Stunde – wenn sie erscheint, ist alles längst scheu entflohen –, so kennt auch die Wissenschaft mit ihrer Lupe dies alles nicht.“

Jetzt werden Sie den Sinn dieser Lebensreise des Künstlers in die Südsee verstehen. Etwas Ähnliches hat ihn nach dem Kriege in europäische Länder gezogen, nach Spanien – wo er wohl auch Madrid und den Prado gesehen, aber in den Zigeunerdörfern bei Granada gelebt und gemalt hat. Aus dieser Breite und Tiefe des Welterlebens – nicht aus Büchern (Scheffels Ekkehard ist das einzige Buch, das er, damals als Lehrer in St. Gallen, ganz durchgelesen zu haben bekennt!) wachsen ihm die Gedanken über Welt, Leben und Kunst.

Sie müssen einiges davon hören:

Auf Seite 114 seines Buches „Das eigene Leben“ sagt er: „Die südlich geborenen Völker erfassen nur schwer das Dämmerige, Phantastische des Nordens, diese Stunden der Phantasieerregung, im Leben und in der Kunst.“

„Schönheit – und Schönheit; von Künstlern triebhaft geschaffen, widerstrebd von der Welt aufgenommen.“

„Es kann die Kunst sich nur dort vollends geben, wo annahmefähige Sinne vorhanden sind, und vielen Menschen ist nur wenig gegeben, ihre Sinne sind stumpf.“

„Auch der Sinn des Lebens mag diesen ein anderer sein.“

Seite 115. „Glauben ist stärker als Wissen. Macht ist mächtiger als Recht. Recht ist Dienerin der Macht. Ist auch Wissen Diener des Glaubens?“

Seite 78. „Der Künstler muß tief empfinden und scharf denken können; wenn diese Eigenschaften nicht vorhanden sind, dann ist er kein Künstler.“

So schrieb einst Ph. Otto Runge, 27. 1. 1802 aus Dresden, als ihm zu der Skizze seines „Triumph des Amor“ das Kompliment gemacht wurde, daß er recht ein denkender Künstler sei: „Kurios! Ob es auch wohl nicht denkende dergleichen gibt?“

Weiter: Seite 78. „Je größer die verliehene Künstlergabe, um so

weniger Ausbildung genügt; große Künstlernaturen finden unbeirrt ihren Weg.“

Und endlich die Anwendung von dem allem auf uns, die Aufnehmenden: „Der wenig empfindende und oberflächlich Denkende stellt an die Kunst keine großen Ansprüche, ihm gefällt, was er versteht, die Mittellinie.“

Seite 145. „Kunst, – gibt Kunst Glück? – Eines soll nur genannt sein: Die Kunst der Hellenen gab während ein paar Jahrtausenden der Menschheit unendlich viel Glück. Das Glück angehäufter Reichtümer, hiermit verglichen, verflog schnell wie Staub, und auch Weltreiche vergingen, nur ein bißchen Geschichte hinterlassend.“ –

Wohin hat Nolde nun die ganze Last der Begabung getragen?

Ich zeige Ihnen ein paar Entwicklungszüge von 1901 bis 1933:

I. Im Landschaftlichen: Heimat 1901–1902, Abendglut 1915, Pferde 1916, Nordermühle 1932.

II. In Blumen-Motiven: Garten 1906, Weiße Lilien 1915, Sonnenblumen im Wind 1926, Dresden, Reife Sonnenblumen 1933.

III. In an Exotisches anklingenden Phantasien: Akte und Eunuch 1912, Der Herrscher 1914, Schwarzer Teufel 1929.

IV. In Variationen des Themas Mutter und Kind: Frau und Kind 1914, Mutter und Kind 1916, Mutter und Knabe 1918, Familie 1931.

V. Endlich in biblischen Themen; und indem wir die Form, die Nolde ihnen gibt, mit anderen vergleichen, suchen wir nun zugleich zu einer näheren Bestimmung seines Mittelpunktes zu gelangen:

Wir vergleichen Noldes Abendmahl mit dem Lionardos da Vinci: Bei Leonardo der Moment: „Wahrlich, ich sage Euch, Einer unter Euch wird mich verraten“, Matth. 26, 21. Bei Nolde der Moment der Kelchdarbietung, Matth. 26, 27: „Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus, das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.“

Bei Leonardo ein Moment äußerer Spannung, nach außen gerichteter Bewegung, wie er in der lockeren, breiten, weit geöffneten, mit physiognomischen Kontrasten und ausladenden, kontrastierenden Gesten durchgeführt wird: Exposition, wortreiche Entladung, Ausbreitung, Hervorkehren der Persönlichkeit.

Bei Nolde von allem das Gegenteil: Nach innen gebannte, in die Seelentiefe zurückgetriebene – darum nicht weniger dramatische – Erregung, Wortlosigkeit, äußerste Sparsamkeit auch der Gesten, lautlose Versunkenheit, Kopf dumpf an Kopf gereiht. Nicht abwehrende Gegenäußerung, sondern Verstummen der individuellen Person, stumme Hinnahme des Unbegreiflichen dieses symbolischen Blutopfers „für Viele zur Vergebung der Sünden“, dieser letzten Vergeistigung uralten Menschheitsglaubens.

Und ein Neuerer? – Eduard von Gebhardt zum Beispiel. Was hatte die letzte Generation zu geben? Wir betrachten einen Christuskopf selbst von Thoma. Wie erklärt sich dies Versagen des gewiß ebenso deutschen wie sicher frommen Künstlers vor der doch auch selbstgestellten Aufgabe?

Kaum – wie Curt Horn^{*)} meint – daraus, daß damals ein kultisches Bedürfnis nicht bestand, daß nicht die Kirche mit ihrem Kultus den Künstler trug. Das tat sie auch nicht im Jahre 1909. Der Grund ist vielmehr der, daß auch echte Frömmigkeit noch nicht die Wirklichkeit des religiösen Erlebnisses gewährleistet, und noch weniger die Kraft der Gestaltung dieses Erlebnisses verleiht.

Ein Bedürfnis war wohl da nach der Gestaltung des Christusbildes. Es muß gegen das Ende der 90er Jahre gewesen sein, da fand hier in Hamburg eine Ausstellung von etwa 30 Christusbildern lebender Künstler statt. Ich entsinne mich noch deutlich der feierlichen Herrichtung des Raumes und der Unzulänglichkeit der Gemälde: auch ein noch so dringendes Bedürfnis gewährleistet noch nicht die Kraft der Gestaltung.

Weiter: Wie Gebhardt durch ein halb neuzeitliches, halb re-

^{*)} Das Christusbild unserer Zeit.

naissance-reformationshaftes Milieu das Überzeitliche der biblischen Ereignisse fühlbar zu machen versuchte, so sucht Fritz v. Uhde Unmittelbarkeit der Wirkung, indem er den Schauplatz seines Bildes „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ entschlossen in die Gegenwart und in das Heute versetzt. Aber dieser Versuch führt höchstens bis zur poetischen Legende, nicht hinein in die Wahrheit des unzeitlichen, geistigen Ereignisses selbst, wie sie Nolde mit seinem Bilde des gleichen Themas (Hamburg) trifft. Noch ein Vergleich zwischen Böcklins „Kreuzabnahme“ (1876), Corinths „Totenklage“ (1908) und Noldes „Beweinung“ (1916). Fragen wir nach den wirklichen Ahnen der Beweinung Noldes, so führt sie uns in die Zeit der echten Neugestaltung des christlichen Glaubens, in die Zeit der Neugestaltung des religiösen Erlebnisses durch Luther, in Luthers Zeit. Wir denken an Grünewald, an den Isenheimer Altar, die Beweinung in Aschaffenburg, an die Kreuzigung (Privatbesitz), dem in der symbolischen Gestaltung des Leidens „für Viele“ nur das Mittelbild von Noldes großem Polyptychon nahe kommt.

Endlich vielleicht das Schwerste von allem, der Vergleich des Dänen Joachim Skovgaard, „Christus bei Maria und Martha“, mit Noldes „Christus in Bethanien“.

Das Bild war als Leihgabe aus dem Besitz von Carl Georg Heise in Lübeck lange Jahre in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt und befindet sich jetzt im Museum in Chemnitz. Dort der Versuch, durch die monumentale Ruhe, die plastische Form der figurlichen Kontrastkomposition, das Spiel der Blicklinien zu wirken, – hier, auch im Gegensatz zu Noldes Abendmahl, Verzicht auf jede Durchbildung der Einzelform, alles auf die reine, reiche, fließende Farbe gestellt. Im Abendmahl: ein Chor eng aufeinander bezogener Charaktere; hier: bei ganz breiter Handhabung des Pinsels, der die Farbe in großen Flächen flüssig aufträgt, ein Nebeneinander von drei Figuren, die sich frei und leicht im hellen Raum regen und ausbreiten. Dort die tiefste seelische Konzentration, etwas in sich selbst schwer Gebundenes; hier eine heitere Geöffnetheit aller Poren, die visionäre Erhabenheit

der *gaya scienza*, „das fließende Licht der Gottheit“ – (Sie kennen die mystischen Visionen der Mechthild von Magdeburg?) – Gestalt und reine Farbe geworden, die Wärme, ja die sonnenheisse Glut der Farben, ein Feuerrot und ein Kirschrot, ein Gelb und ein Orange, Blaugrün und Blau und Grün, gekühlt durch das Violett von Marthas Haargebäude, diese schöne, befriedende Farbe, die auch in anderen Gemälden Noldes, schon in den „Feriengästen“, die gleiche Funktion wie hier zu erfüllen hat. – Fragen Sie in diesen Gemälden noch nach ihrer Legitimation durch „Schönheit?“ So gebe ich Ihnen noch einmal mit den Worten des Künstlers selbst die Antwort:

„Schönheit – Schönheit, vom Künstler triebhaft geschaffen, widerstrebend von der Welt übernommen.“

Wir kommen auf dieses Problem in weiterem Umfang noch in der letzten Vorlesung zurück.

Lesen Sie selbst bis dahin Noldes Briefe, die ich im Jahre 1927 im Furche-Verlag, Berlin, herausgeben durfte, und Noldes Selbstbiographie, die unter dem Titel „Das eigene Leben“ 1931 bei Julius Bard in Berlin erschienen ist.