



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

VI. Die Kunst Emil Noldes (Fortsetzung): „Das eigene Leben“ von Emil Nolde - Rembrandt und Nolde: Vergleiche von Bildern - Motiventwicklung und Motivgestaltung - Vorklang der Bildthemen in 10 frühen ...

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

VI.

In der letzten Stunde vor den Ferien bat ich Sie, Noldes Briefe und seine selbstgeschriebene Lebensgeschichte zu lesen. Kaum wage ich zu hoffen, daß viele es wirklich getan haben bei diesem herrlichen, pfingstlichen Fahrt- und Wanderwetter. Ich meine, daß das, was ich Ihnen an Bruchstücken aus beiden Büchern mitgeteilt habe, Sie nach dem Ganzen verlangend hätte machen müssen.

Erlassen bleibt Ihnen aber nichts! Ich beginne heute mit der Wiederholung meiner Bitte. Denn es ist meine festbegründete Überzeugung, daß diese Bücher zum Wertvollsten und Gewichtigsten unserer Nationalliteratur gehören. Vor allem „Das eigene Leben“, das ein Buch vom Leben und Sterben, vom Sterben und Leben ist. Geschrieben ist dieses Buch in einer neugeschaffenen eigenen Sprache, Wort- und Satzfügung, die bei aller Schwere und Rauheit von der bildhaftesten Klarheit und Festigkeit ist, weil sie kein Wort zu viel duldet, und weil kein Wort in ihr entbehrlich ist. Da drängen sich die Geschehnisse und die Gestalten. Die meisten vom Blut unseres Blutes, – einzelne ganz fremden, beinahe heimatlosen, verirrtten Blutes. Viele sind sorgsam durchgeführt wie Bildnisradierungen, andere nur holzschnittthast mit breiten und derben Strichen und Flächen auf den Stock gezeichnet: Die Eltern, Vater und Mutter, die Brüder: Hans Nicolai und Leonhard und die eine Schwester, die Kindheitsgespielen Mathis, Kreschen und Laß, Cornelius, Anton, Peter, Andreas, Hans Friedrich; die Lehrer: der Holzschuhmacher Thomas und der Küster Boysen, der Dachdecker Kloi Hasse, die lange Reihe der Knechte auf dem väterlichen Hof Nolde: Christian Rasmussen, Hans Jürgensen der Märchenerzähler, Kloi Spillmann der Trinker, Hans Trommelschläger, Hans Peter Kla-

genberg, der ehemalige heruntergekommene Hofbesitzer, Rasmus, Per Toysen, Per Ebbes, und die Mägde: Mette, Marie, Anne. –

Nur Namen? Mehr als Namen: lebendige Menschen, jeder mit seinem Charakter, seiner Art, seinem Lebensschicksal – und auch wieder namenlose ewige Wirklichkeit des Volkes. Sie selbst lange in Schatten versunken und doch lebendig in denen, die gleichen oder anderen Namens nach ihnen gekommen sind, wie andere, vergessenen und verwehten Namens, ihnen schon durch Generationen und Jahrhunderte vorangegangen sind. Ewige Menschheit.

Ich habe einmal, als wir Emil Noldes 60. Geburtstag dort oben in Seebüll begingen – der Hofstelle, auf der ehemals das Geschlecht Mommsens saß –, einen Tag mit ihnen gelebt und – einen Tag lang außerhalb unserer Tag- und Stundenrechnung – erlebt, in welchem Maße diese namenlose und ewige Menschheit in des Malers Werk gegenwärtig ist. Und dann weitet sich in Lebensabschnitten der Lebenshorizont: Flensburg, München, Karlsruhe, Berlin, St. Gallen, wieder München, Polling und Dachau, Paris, die Heimat, Kopenhagen und wieder Berlin – und jedesmal werden neue Schatten, von dem Zauberklang des Wortes berührt, für eine kleine Weile lebendig – die meisten wirklich vom frühen Tode, aus der Unterwelt wieder hervorgerufen, in der sie schon lang, lang vergessen schiefen. Denn erschütternd, ja eigentlich schauerlich ist es in diesem Buche zu erleben, wieviel Tod der nächsten Freunde, Verwandten und zeitweis Vertrauten um diesen einen dem Leben und Schaffen Erhaltenen ist, der selbst mehr als einmal auf dieser ersten Hälfte seines Lebensganges dem Tode verfallen schien, am Leben selbst zu vergehen, am Leben, seinem bitteren und harten, einsamen, unverständenen und qualvollen Leben zu vergehen drohte.

Nur soviel von diesem Buch, das als eine vollgültige künstlerische Tat neben dem künstlerischen Schaffen und dem Werk des wirklichen Lebens, notwendig zu ihm gehörig, steht.

Um ein Zweites bin ich von einem Ihres Kreises selbst gebeten. Sie erinnern sich, wir versuchten in der letzten Stunde Sinn und Eigenart des Noldeschen Werkes abzugrenzen und näher zu bestimmen durch den Vergleich seiner Bilderfindung und Gestaltung mit der Anderer, von Lionardo und Grünewald zu Böcklin, Thoma, Gebhardt, Uhde und Skovgaard. Nun wurde ich um einen Vergleich des Noldeschen Werkes mit dem Rembrandts gebeten.

Es gibt nach meiner Überzeugung genug des Vergleichbaren zwischen den beiden großen Niederdeutschen des 17. Jahrhunderts und unserer Zeit, und doch scheue ich mich, aus begreiflichen Gründen, den Vergleich zu ziehen.

Denn bei aller Vergleichlichkeit bleibt natürlich bestehen die verschiedene Zeitlage der Schöpfungen, die selbst bei der Annahme gleicher absoluter künstlerischer Qualität dem älteren Werk den durch nichts auszugleichenden Vorrang seines Alters gibt. Rein materiell, da es eine Tatsache ist, daß, wie vorzüglicher Wein, richtig behandelt, alternd höheren Gehalt gewinnt, so auch Kunstwerke alternd in ihren noch im Atelier selbst nach alten Vorschriften aus den Grundstoffen zerstoßenen und angeriebenen, vorfabriklichen und vorchemischen Farben sich veredeln und vertiefen – geistig insofern, als sich jedem bedeutenden Werk alle Empfindungen der einander folgenden Generationen gleichsam einverleiben, so daß wir in ihnen unbewußt ihre Geistesgeschichte und Geisteswirkung auf die Folgezeit bis zu unserer Gegenwart hin als hinzutretenden Wert miterleben.

Die Noldeschen Landschaften „Pferde“ von 1916 und „Nordermühle“ rücke ich nicht um der motivischen, sondern, ich möchte sagen, um der seelischen und menschlichen Verwandtschaft willen mit Rembrandts Gewitterlandschaft und seiner Mühle zusammen, weil sie aus dem gleichen Vorgefühl dem Geheimnis der Natur gegenüber entstanden sind.

Und ebenso zwei historisch-biblische Szenen: Noldes Herrscher (1914) und Rembrandts David und Saul, Noldes Grablegung (1916) und Rembrandts Anatomie (1656).

Wundern Sie sich nicht zu sehr darüber, daß ich hier über Kreuz Profanes und Biblisches vergleiche: den „Saul“ Rembrandts mit dem „Herrscher“ Noldes, – Noldes „Grablegung“ mit Rembrandts zweiter „Anatomie“. Es handelt sich bei einem solchen Vergleich nicht um den Gegenstand, das dargestellte Ereignis oder Märchen, nicht um den Inhalt, sondern um die Auffassung, um den menschlichen Gehalt und um die Auffassung und Gehalt seh- und fühlbar machende künstlerische Behandlung. Und da scheint mir allerdings die Möglichkeit des Vergleichs gegeben. Auch bei „Grablegung“ und „Anatomie“. Denn in keinem der großen und berühmten Hauptwerke, weder in der „Anatomie des Dr. Tulp“ noch in der „Nachtwache“ noch in den „Staalmeestern“, kaum im „Barmherzigen Samariter“, in der „Judenbraut“ oder der „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ rührte Rembrandt so an letzte Tiefe mitleidender barmherziger Menschlichkeit, wie in diesem einen und aus einem Brande 1723 nur als Bruchstück erhaltenen kostbaren Vermächtnis seines Künstlertums.

Und nun zu dem dritten, dem eigentlichen Thema dieses Vortrages: Motiventwicklung und Motivgestaltung bei Nolde.

Es ist eine sich wiederholende Erscheinung, daß große Menschen, große Künstler bisweilen schon in ganz frühen Taten und Werken andeutend das letzte Ziel ihres Wollens und Vermögens bezeichnen. Daß gleichsam in ihren ersten Schöpfungen das ihnen selbst vielleicht noch dunkle Ziel im Keim potentiell, latent enthalten ist.

Solche Zielbezeichnungen können sich im Lebenswerk eines Künstlers auch für einzelne Entwicklungsabschnitte wiederholen. Ein solches vorausgreifendes Werk ist wie ein vorausgeworfener Ball oder Speer, dem der, der ihn weit sich selbst vorausgeschleudert hat, nachläuft.

Diese Bedeutung möchte ich im Werke Noldes zehn ganz frühen, im Jahre 1906 ohne eigentliche Beziehung aufeinander entstandenen Holzschnitten kleinen Formats zuerkennen, im Katalog von Noldes graphischem Werk von Gustav Schiefler unter Nr.

6–15 verzeichnet. Nolde hat die Blätter später in Erkenntnis ihrer Bedeutung und quellenmäßigen Zusammengehörigkeit selbst zu einer Folge vereinigt. Schon die Titel sind bezeichnend, weil sie den weiten Raum des späteren Werkes wie mit Grenzsteinen bezeichnen: „Madonna“, „Prinzeß und Bettler“, „Mäusefallenmann“, „Der große Vogel“, „General und Diener“, „König und Narr“, „Sturm“, „Gefangene“, „Mädchenphantasie“, „Verzweiflung“.

Da ist also bereits das Biblisch-Religiöse, das Phantastische, das Groteske, das Skurrile, das dramatische Gegenüberstehen, ja Sich-Bedrohen, Mensch und Natur im Aufruhr, reine, hellsichtige Versonnenheit, und gewalttätiger Ausbruch der Leidenschaft.

Motive werden hier zum erstenmal angeschlagen, die später, graphisch und malerisch neu und reicher ausgebaut, wiederkehren – andere, die fast die ursprüngliche Form bewahren, wie der „große Vogel“ in einem späteren Gemälde, die „Madonna“, die Nolde in ganz ähnlicher Gestalt später in einem Mosaik groß wiedergab, in reichstem, strahlendstem steinernem Farbenkleid gegenüber der Schwärze des erstmaligen Holzschnitts.

Ich kann Ihnen nur einige dieser Blätter im Lichtbild zeigen. „Mädchenphantasie“ und „Gefangene“ (1906): Beachten Sie die kleinen, in der „Mädchenphantasie“ plötzlich märchenhaft lebendig werdenden und mit grotesken Gliederwürfen tanzenden Puppen, Vorahnung und Keimzelle für den „Tanz um das goldene Kalb“ (1910), für die „Kerzentänzerinnen“ (1912) und noch für die nach einem Erlebnis der großen Reise erst im Kriege entstandenen „Birmanischen Tänzerinnen“ (1917).

Ähnlich kündigt sich in anderen Blättern – „General und Diener“, „Der große Vogel“, „König und Narr“ und „Mäusefallenmann“ – späteres an: Märchenhaftes und Spukerscheinungen, die dann in Gemälden zu endgültigen Formungen von Ausgeburten uralter, im Mystischen wurzelnder Volksphantasie werden; und da ist vor allem schon so früh ausgeprägt das dramatische Temperament des Künstlers. Und nur so, als Bild-dramatiker von höchster Gestaltungskraft ist Nolde in seiner letzten Tiefe zu verstehen.

Das dramatische Leben, z. B. der „Seltsamen Unterhaltung“ (1916), der „Erregten Menschen“ (1923) und des „Schwarzen Teufels“ (1929), dieses Spannungserfüllte, das zwar oft – ähnlich wie Böcklins Zwitter- und Märchenerfindungen – als ein außerkünstlerisches, als ein literarisches Element von den Vertretern der absoluten l'art pour l'art-Kunst abgelehnt und kritisiert worden ist, bleibt fast in allen Fällen frei von aller den Raum des Bildkünstlerischen überschreitenden erzählbaren Novellistik, weil es sich fast überall in der farbigen Bildform darstellt. Dieses geheime dramatische Leben durchsättigt, durchbrodelt bisweilen sogar die scheinbar ganz reine und helle Zuständlichkeit des Stilllebens: „Weberei, Kopf und Plastik“ (1913), dessen einzelne Bildelemente sich aus den heterogensten Erlebnissen des Auges und des Gefühls zusammengefunden haben: dem heimisch-schleswigschen Beiderwandgewebe mit den altorientalischen und mittelalterlichen Symbolen des Lebensbaumes, des Einhorns, des seine Jungen mit dem eigenen Blut nährenden Pelikans, der kleinen ägyptischen Kalksteinfigur, wie sie in zwei Varianten in der ägyptischen Abteilung des Berliner Museums steht, und einem archaisch-griechischen Kopfkännchen, das sich vor dem durchschnittlichen Besucher wohl auch in der Tausendzahl griechischer Vasen des Berliner Antiquariums versteckt. –

Dramatik muß nicht unbedingt pathetisches Gegenüber bedeuten wie etwa in den „Bühnenfiguren“ (1910), die vielleicht auf Hebbels „Judith“ zurückgehen. Sie kann sich stiller vollziehen, wie in der anderen, shakespearischen Szene des „Theater“ (1911).

Diese Dramatik kann immer tiefer, tief zurücksinken, so daß nur noch das Schmerzhaft-Spannungsvolle der Leib-Seelen-Beziehung in dem regungslosen Verharren der vibrierend erstarrten Leiber und Wesen gemalt wird, wie eben in „Mann und Weibchen“ (1912) oder „Krieger und sein Weib“ (1912), und mit noch größerer Vereinfachung, Beschränkung, Vertiefung und Durchseelung in „Bruder und Schwester“ (1918) und „Mann und junge Tochter“ (1926).

Es ist ja dies der nach innerem Gesetz sich vollziehende Gang aller hohen Kunst, der hier beschritten wird, vom Überschwänglichen zum hoheitsvoll Gefaßten, vom Hochpathetischen zum regungslos Empfundnen vorzudringen, Seelenströme statt Bewegungsformen zu gestalten, die Mittel zu vereinfachen, den Sinn immer mächtiger und eindeutiger hervorzuheben, von „Christus und die Kinder“ (1910) zum „So Ihr nicht werdet wie die Kinder“ (1929), von der „Maria Ägyptiaca“ (1912) zur „Sünderin“ (1926).

Wir wollen ein Kompositionsmotiv, das in Noldes Malerei eine bedeutsame Rolle spielt, in seiner Verwurzelung und seinem Wachstum noch etwas eingehender verfolgen. Vielleicht wissen Sie aus seiner Lebensgeschichte, daß er sich als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen die Mittel erwarb, um als freier Maler eine Reihe von Jahren zu arbeiten, durch die Erfindung und den Selbstverlag einer Ansichtspostkartenserie, in der er die Schweizer Schneeberge: Jungfrau, Mönch und Eiger, die Mythen, die zackige Bergwand am Nordhang des Lötschentals, mit menschlichen Gesichtern unter Schnee- und Eishauben darstellte. Wir sind heute sehr geneigt, über diesen scheinbaren Kitsch zu lachen. Aber hören wir Nolde selbst: Er spricht davon, daß er mit der damals begründeten „Jugend“ Beziehung gesucht habe: „Ein paar Postkarten mit Bergbildern, die ich, während meiner Fahrten zeichnend, mit Grüßen an Freunde gesandt, schickte ich auch hin, und Dr. Hirth schrieb mir antwortend begeisterte und begeisternde Briefe, zwei Postkarten wurden reproduziert („Jugend“ 1896, Nr. 11, S. 168–169), und dann kamen täglich unendliche Anfragen der Sammler, dringend mit Mitteln suchend, welche zu bekommen. Was nun tun, überlegte ich, und: sie drucken lassen, war der Entschluß. 2000 Franken Ersparnisse hatte ich und 2000 Franken Kredit. In München erfolgte der Druck. Innerhalb zehn Tagen waren 100 000 Karten verkauft und mir alltäglich 1000 Franken freier Verdienst. Die

Auflage aber war dahin, und bald erschienen zu Hunderten stümperhafte, eklige Plagiate, die frische, schöne Idee verunreinigend.“ – Vielleicht hatte Georg Hirth doch tiefer und richtig gefühlt – nicht nach der Konjunkturstimmung der Ansichtspostkartensammler von damals. Denn diese halb ernsthaften, halb schnurrigen Postkartenbilder voll Witz und Humor, voll „Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung“ waren nicht nur Eingebungen einer Laune, vorübergehender Stimmung, sie sind hervorgewachsen aus dem ersten harten, ernsten Malversuch: „Ich hatte nie einen Maler malen gesehen“, schreibt Nolde, „kaufte aber in Zürich eine lange, große Leinwand, einige wenige Millimeter breite Pinsel und malte ein großes Bild, die „Bergriesen“, während zwei Jahren daran arbeitend“.

Ich frage mich: hättest du damals, im Jahre 1896, in diesem Bilde die künftige Größe und Bedeutung des Künstlers erkannt? – und ich zweifle.

Und doch: Hier ist Ursprünglichkeit, Gestaltung einer sich unabweisbar ans Licht drängenden Zwangsvorstellung, Gestaltung eines zwingenden Gefühls in der grotesken Zauberszene dieser Riesenverschwörung. Verfolgen wir, was daraus entstand: 1901 und 1904 zwei Bilder „Die Bauern“; dichtes im Rund Beisammensitzen, Reden mit kurzen, schweren Worten, dumpfes, versunkenes Schweigen; anders als in den Bergriesen ist in diesen beiden Gemälden Beziehung zur Zeitmalerei deutlich erkennbar, ja, wenn man will, unmittelbare Beziehung zur Münchener Zeitmalerei. Dahinein aber senkte sich nun, scheinbar ohne jede äußere Vorbereitung, nur einem inneren Anstoß folgend, das religiöse Erlebnis als wachgewordenes mütterliches Vermächtnis, wie es von Mund zu Mund, von Herz zu Herz vermittelt war; und mit einem Schlage verändert sich auch das künstlerische Bild, der Stil. Wie die „Bergriesen“, so stehen auch die nun in einer raschen Folge gemalten ersten biblischen Bilder in ihrer künstlerischen Form außerhalb des impressionistisch bestimmten male-
rischen Zeitproblems, außerhalb alles Zeitgültigen, Zeitgeforderten. Sie sind wie ein gewaltiger Sprung, heraus aus jedem

Zeit- und Stilzusammenhang, aus jeder entwicklungsgesetzlich begründeten Tradition. Sie waren bei ihrem Entstehen nicht Erfüllung eines schon von vielen empfundenen Bedürfnisses, Erfüllung des Bedürfnisses nur des einen, der sie schuf.

Darin liegt die instinktive Abwehr begründet, die diese ersten religiösen Gemälde Noldes zur Zeit ihrer Entstehung fanden. Darin, in ihrer Außerzeitlichkeit aber liegt auch zugleich, wenn ich nicht irre, das Geheimnis ihrer nun dauernd wachsenden und sich ausbreitenden Wirkung.

Das Bedürfnis des einen ist Bedürfnis vieler geworden.

Und nun verstehen Sie das folgende nicht falsch. Halten Sie es nicht für eine Profanierung, wenn ich diesen biblischen Bildern sehr hohen Stils zwei ganz schlichte, ganz handwerkliche, kunstlose (scheinbar ganz kunstlose) bayerische Hinterglasmalereien bäuerlicher Herkunft gegenüberstelle. Ich tue es, um zu erproben und selbst zu prüfen, ob nicht in dieser Bauernkunst wirklich ein Gefühlsmoment, wenn auch durch oftmalige Ausmünzung abgeschwächt und gleichsam abgenutzt, enthalten ist, ähnlich dem, das in Noldes biblischer Kunst nur eine Wiederherstellung und eine letzte Vertiefung erfahren hat.

Und weiter schließe ich nun den biblischen Bildern ein scheinbar ganz profanes, das zwei Jahre nach „Pfingsten“, „Abendmahl“, „Verspottung“ im Jahre 1911 entstandene Gemälde „Feriengäste“ unmittelbar an. Denn dieses Bild in seinem märchenhaft strahlenden Farbenglanz hat tiefen symbolischen Gehalt, der es über das Profane hinaushebt. Es ist darin die Tiefe und Lautlosigkeit der heißen Stunde des Pan:

„Das ist die üppige Sommerzeit,
Wo alles so schweigend blüht und glüht,
Des Juli stolzierende Herrlichkeit
Langsam das schimmernde Land durchzieht.
Ich hör ein heimliches Dröhnen gehn
Fern in der Gebirge dämmerndem Blau.
Die Schnitter so stumm an der Arbeit stehn,
Sie schneiden die Sorge auf brennender Au.“

Gottfried Keller „Zur Erntezeit“.

Um den kühlen, blauen Kübel mit weißer Milch sind die Menschen gelagert, um das Allnährmittel, den erhaltenden Lebensstoff, den das Leben geheimnisvoll aus sich selbst erzeugt, den Zauber- und Wundertrank der lebendigen Natur. –

Am 12. Dezember 1826 geht zwischen Goethe und Eckermann das Gespräch um ein Madonnenbild „Die Entwöhnung“ von Correggio. „Ja“, sagte Goethe, „das ist ein Bildchen! Da ist Geist, Naivität, Sinnlichkeit, alles beieinander. Und der heilige Gegenstand ist allgemein menschlich geworden und gilt als Symbol für eine Lebensstufe, die wir alle durchmachen. Ein solches Bild ist ewig, weil es in die frühesten Zeiten der Menschheit zurück- und in die künftigen vorwärtsgreift.“

Noch deutlicher finde ich das, was ich andeuten möchte, an einer anderen Stelle, in einem Wort des 82jährigen Goethe ausgesprochen (29. Mai 1831). Eckermann berichtet darüber: „Man hatte mir in diesen Tagen ein Nest junger Grasmücken gebracht, nebst einem der Alten, den man in Leimruten gefangen. Nun hatte ich zu bewundern, wie der Vogel nicht allein im Zimmer fortfuhr seine Jungen zu füttern, sondern wie er sogar, aus dem Fenster freigelassen, wieder zu den Jungen zurückkehrte. Eine solche, Gefahr und Gefangenschaft überwindende elterliche Liebe rührte mich innig, und ich äußerte mein Erstaunen darüber heute gegen Goethe. „Närrischer Mensch!“, antwortete er mir lächelnd bedeutungsvoll, „wenn Ihr an Gott glaubtet, würdet Ihr Euch nicht verwundern.“

Ihm zieht's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt.

Bestellte Gott den Vogel nicht mit diesem allmächtigen Trieb gegen seine Jungen, und ginge das gleiche nicht durch alles Lebendige der ganzen Natur, die Welt würde nicht bestehen können. So aber ist die göttliche Kraft überall verbreitet und die ewige Liebe überall wirksam.“

„Mutter und Kind“ und „Weißes Mutterpferd“ (1916), ich

glaube, man darf auch diese Gemälde Noldes unter solchem Symbolaspekt sehen. –

Aber Eckermann fährt noch fort:

„Eine ähnliche Äußerung tat Goethe vor einiger Zeit, als ihm von einem jungen Bildhauer das Modell von Myrons Kuh mit dem säugenden Kalbe gesandt wurde: „Hier“, sagte er, „haben wir einen Gegenstand von der höchsten Art; das die Welt erhaltende, durch die ganze Natur gehende ernährende Prinzip ist uns hier in einem schönen Gleichnis vor Augen. Dieses und ähnliche Bilder nenne ich die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes.“

Uns aber schiebt sich in dem Begriff, in dem Wort „Instinkt“ gar zu leicht eine Wand vor die richtige und tiefe Erkenntnis, dies Wort, das doch nur eine Wechselmarke, ein Schall, ein Nichts ist gegenüber dem Wesentlichen, das es meint und so leicht verdunkelt: „Unser bißchen Gehirn“, sagte Nolde (S. 112), „wer darauf sich etwas einbildet, bekennt seine Beschränkung – Instinkt ist zehnmal mehr als Wissen.“

Nur Andeutungen, meine Damen und Herren, konnte ich Ihnen geben, nur ein paar erste Hinweise. Schwer fällt mir auf die Seele, daß vielfach mehr vom Motiv als seiner Darstellung, mehr vom Gehalt als von der Form die Rede war. Unvollkommenheit der Sprache, Unmöglichkeit, dieses Letzte, Eigentlichste des künstlerischen Geschehens und Seins überhaupt in Worte zu fassen! Sie kennen das Künstlerwort: „Wenn ich es hätte sagen können, hätte ich es nicht zu malen brauchen.“ Wie sollen nun wir das Gemalte – weil nur Malbare – aussprechen?

Suchen Sie nun weiter, und suchen Sie selbständig einzudringen in das Werk dieses uns geborenen Künstlers.