

BIBLIOTEKA
MUZEUM ŚLĄSKIEGO

8418

41

EMIL NOLDE







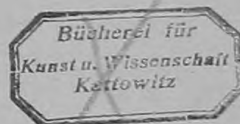
EMIL NOLDE

VON

MAX SAUERLANDT



Ka428



MÜNCHEN

KURT WOLFF VERLAG

MCMXXI

DAS MANUSCRIPT WURDE IM HERBST 1920 ABGESCHLOSSEN

MIT 100 TAFELN



9418
III

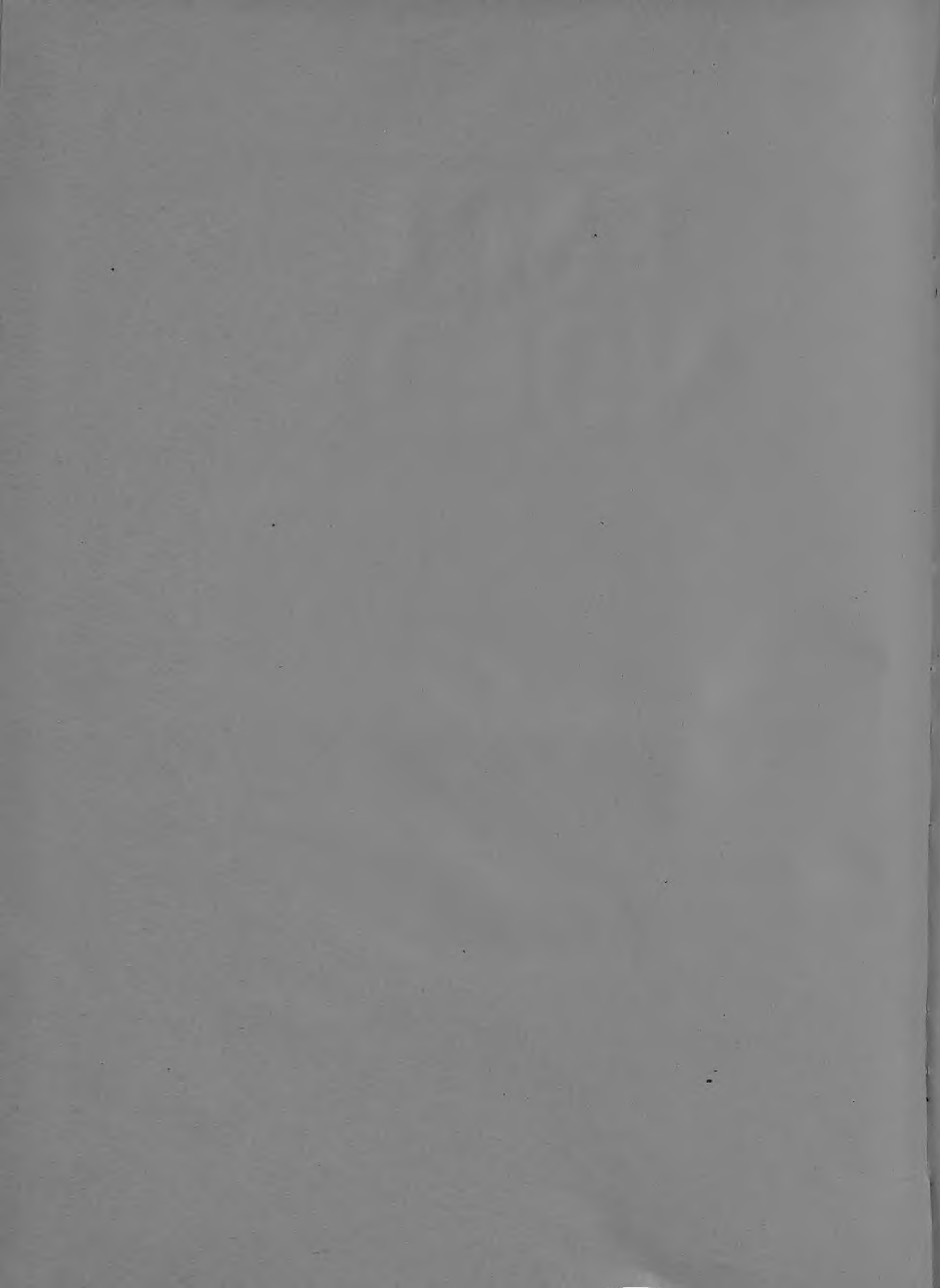
DEN DRUCK DES TEXTES BESORGTE DIE BUCH-
DRUCKEREI POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG, DIE
TAFELN DRUCKTEN DIE KUNSTANSTALTEN
F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN UND SINSEL & CO.,
G.M.B.H. IN LEIPZIG

COPYRIGHT KURT WOLFF VERLAG A. G. · MÜNCHEN 1921

14336:29

A D A N O L D E

ZUGEEIGNET



AN DEN KÜNSTLER

Ob du auch bilden magst, was unvergänglich
Durch alle Zeiten wandeln soll und glänzen,
Doch wird dich die, in der du lebst, nicht kränzen,
Sie wird dir trotzen, stumpf und unempfänglich.

Die Menschheit, schon an sich so unzulänglich,
Kann sich in ihren enggesteckten Grenzen
Nicht einmal aus dem Zauberquell ergänzen,
Der aus ihr selbst hervorbricht, überschwänglich.

Beklage es, doch einzig ihrethalben,
Die mit dem Nichtgenießen dies Verkennen
Zu teuer büßt, und nimmer deinetwegen,
Denn wollte sie dich gleich zum König salben,
So würden dich die Zweifel nicht mehr brennen,
Durch die du zahlst für aller Götter Segen. —

Friedrich Hebbel

I

ES werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben; nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt.“ Mit diesen Worten hat Goethe vor hundert Jahren das Bild der Dichtkunst seiner Epoche gezeichnet; mit denselben Worten könnte man die Entwicklungsstufe umschreiben, auf der die deutsche bildende Kunst um die letzte Jahrhundertwende mit der vollen Reife des impressionistischen Stiles angelangt war. Anstatt entschieden fortzuströmen, begannen die Fluten des Kunststromes sich verflachend auszubreiten.

Ohne es zu wollen, ja im Grunde ohne es selbst zu ahnen, ist Emil Nolde in diesem bedeutsamen Augenblick ein Erneuerer der deutschen Malerei geworden. In seinen Händen liegt auch heute noch das Schicksal der deutschen Kunst in der bis in ihre letzten Tiefen aufgeregten Epoche der Umgestaltung unseres gesamten Daseins. Rätselhaft mutet dabei nur das eine an, daß dieser Erneuerer der deutschen Kunst nicht eigentlich aus dem breiten Strom ihrer Entwicklung selbst hervorgewachsen ist, daß er vielmehr scheinbar von außen her die Richtung ihres Weges umgelenkt hat.

Aber wir haben ja auch sonst schon oftmals die Erfahrung gemacht, daß auf den Gebieten menschlicher Tätigkeit, bei denen Ursprüng-

lichkeit und Frische der geistigen Anschauung den Ausschlag geben, das entscheidend Neue nicht unmittelbar aus der zünftigen Überlieferung hervorwächst. Es hat den Anschein, als ob ein gar zu genauer Zusammenhang mit den letzten Leistungen der Vergangenheit eine innere Hemmung auf die schöpferisch umgestaltende Kraft des Einzelnen ausübe, es scheint, daß wirklich entscheidend neue Bewegungen immer nur aus der geheimnisvollen Tiefe der schöpferischen Persönlichkeit selbstherrlich entspringen können. „Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß. Nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus.“

Als eine so, äußerlich wie innerlich, unbedingte Natur ist Emil Nolde in den letzten Ring der deutschen Kunstentwicklung eingetreten. Aus dem nördlichsten Grenzgebiet des alten Reiches stammend, das bis auf ihn während der ganzen letzten Jahrhunderte nur eine einzige bildkünstlerische Natur hohen Ranges — Jacob Asmus Carstens — hervorgebracht hat, aus einer Umgebung, der die Beschäftigung mit der Kunst bis dahin vollkommen fremd geblieben war, hat er den eben bis zum Zerreißen dünn werdenden Faden der malerischen Entwicklung aus der Fülle seiner Natur durch die urwüchsige Macht seines Künstlerwillens wieder zu verstärken und mit ganz neuer Kraft in anderer Form fortzuspinnen vermocht.

Breite, grüne, von graden Wassergräben durchschnittene und begrenzte Wiesenflächen, die von schweren Pferden und schwerem Vieh beweidet werden — die Gehöfte weit außerhalb der wenigen Fischer- und Kirchdörfer einzeln verstreut, auf den künstlichen Aufschüttungen der Warften fest gegründet, und auf ihrer Hügelhöhe gegen die alles Niederland von Herbst zu Frühjahr weit überflutenden Überschwemmungen gesichert, stolz in ihrer weltfernen Einsamkeit — ein tiefer Horizont von der gewaltigen Himmels- glocke überwölbt, die ganz blau, unermesslich, „ohne Ankergrund“,

strahlen kann, höher aber und gewaltiger noch erscheint, wenn sich unter ihr die prachtvollen Wolkengebilde vom reinsten Weiß bis zum drohenden Blauschwarz zu Wolkengebirgen und Gebirgsurlandschaften auftürmen — ein scharfer, allen Dunst und alle Unschärfe von Farbe und Form unerbittlich klar wehender herrlicher Seewind — von Menschenhand kaum noch berührte Natur: Das ist die Heimat dieser unabhängigen Kunst, dieses lebendigen, aufblühenden, duftenden, werdenden Lebens, in dem das eigene Lebensblut des Künstlers schlägt, wie in dem Kinde das wahrhaftige warme Blut der Mutter.

Hier, wo die Bruderstämme der Friesen und Dänen sich seit Jahrhunderten feindbrüderlich bekämpfend nebeneinander wohnen, haben die Vorfahren des Künstlers durch Geschlechterfolgen im Mannesstamm als Hofbesitzer und freie Herren von altem bäuerlichem Blutadel auf eigenem Grund gesessen. Diesem alteingewurzelten stolzen Bauernstamm, der nie einen fremden Herrn über sich ertragen hat, ist der Künstler in der stolzen und schroffen, hart auf sich selbst allein gegründeten Unabhängigkeit des Wesens bis in die Tiefe der menschlichen und künstlerischen Natur verwandt.

Unvermittelt bricht bei ihm, aus der harmonischen Vermischung väterlich friesischen und mütterlich dänischen Blutes der Zwang zu bildlicher Gestaltung unaussprechbarer Empfindungen hervor, die als Äußerungen des Einen durch die zwingende Kraft künstlerischer Form sogleich weithinsymbolische Geltung für das Gefühl einer Epoche gewinnen.

Denn nichts wäre verkehrter, oberflächlicher geurteilt, als wenn man aus solcher landgebundenen Herkunft auf eine in der Entwicklung zurückgebliebene Einfachheit und Durchsichtigkeit der seelischen Veranlagung des Menschenschlages schließen wollte. Die durch Jahrhunderte auf einen eng begrenzten Kreis von Stammesangehörigen und Standesgleichen angewiesene Abgeschlossenheit der Geschlechter hat im Gegenteil zu einer ganz eigenen Verfeinerung und zu einer nervösen Reizbarkeit des Seelenlebens den



Urmenschen 1895

Grund legen können, die sehr deutlich aus dem Werke des Künstlers spricht.

Diese geistige Veranlagung des Stammes kommt in der vom Harmlos-gefühlvollen leicht ins Groteske, ja Grausame umschlagenden 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, sie hat in dem aus

ähnlichen Vorbedingungen erwachsenen Christian Rohlfs eine fremden Einflüssen bisweilen vielleicht zu leicht zugängliche Beweglichkeit bewiesen.

Von dem meerbegrenzten Marschboden Nordschleswigs, dessen breit gedehnte grüne Fläche die Augen weitsichtig und tiefsichtig macht, ging Nolde aus, und hierhin ist er seit Jahren zurückgekehrt. In einem ergreifenden Gemälde aus der ersten Zeit seiner Künstlerschaft, in zahlreichen bunten Tuschemalereien und großen Landschaften der letzten Jahre hat er immer von neuem das geheimnisvolle naturverbundene Leben der „Heimat“ gestaltet.

Zwischen dem Einst und dem Jetzt aber liegt ein gut Teil Weltkenntnis, Welterkenntnis, und das Erleben aller höchsten und ursprünglichen Kunst. Die Schweiz und München, Italien und Paris, Kopenhagen und Berlin und Hamburg, Sibirien und China, die Südsee, Java und Birma. Aber weder der Künstler noch seine Kunst sind in einem so weltläufigen Leben weltläufig geworden. Er ist, der er war, und war, der er ist. Wenn irgendwo, so gilt von dem hier sich auswirkenden Dasein das Wort von dem Vollzug des eingeborenen Gesetzes, das Wort von der geprägten Form, die lebend sich entwickelt.

Wo liegen die ersten Anfänge dieser mit Naturgewalt sich auswirkenden künstlerischen Kraft? In den Stammbuchblättchen, die der Junge gleichaltrigen und älteren Mitschülern der Dorfschule mit billigen bunten Wasserfarben austauschte, ehe er noch das Wort Kunst gehört hatte? In den Kritzelzeichnungen auf der Schiefertafel und dem Scheunentor?

Gewiß ist nur, daß schon damals ein ganz unbezwinglicher, eingeborener Drang zu bildlicher Aussprache in dem Knaben lebendig gewesen sein muß. Nie hätte es sonst geschehen können, daß der aus der Art Schlagende gegen alles Herkommen und gegen alle guten Sitten auf die Schnitzschule des alten Sauermann geschickt wurde.

Vier Jahre lang, von der Mitte bis gegen das Ende der achtziger

Jahre des vorigen Jahrhunderts, hat Nolde in Flensburg gelebt, und diese strengen Lehrjahre, die scheinbar ohne jeden Zusammenhang mit allem Folgenden stehen, haben doch den festen Grund für den breiten und hohen Aufbau des späteren Lebenswerkes gelegt.

Etwas sehr Wesentliches dankt Nolde diesen ersten künstlerischen Lehrjahren: die Unmittelbarkeit seines handwerklichen Schaffens und das sichere Gefühl für die Bedeutsamkeit auch der rein stofflichen Grundlagen und Bedingungen des Kunstwerkes. Diese Einsicht, die einen wesentlichen Teil künstlerischer Ethik enthält, hat ihn für alle Folgezeit dazu gezwungen, das größte Gewicht auf die Unverfälschtheit des Stoffes, auf die Güte des Malgrundes und der Farben zu legen. Mit vollem Bewußtsein hat er, aus einem tiefen Gefühl der Verpflichtung gegen den Genius, von je her auch rein maltechnisch nicht für den Augenblickserfolg, sondern stets für die Ewigkeitsdauer geschaffen.

Es ist das ein Zug, der seinen Werken das Gepräge des Altmeisterlichen gibt. Noldes Gemälde sind unzerstörbar, wie die der großen alten Meister, die er verehrt, ja wie die Werke jener reifen sie von Jahr zu Jahr nach wie edler Wein, und man mag sich wohl ausmalen, wie der Eindruck der Kostbarkeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsen muß, je mehr die edle Farbe die Härte und den Glanz von Email und edlem Gestein gewinnt.

Die Liebe, die der stadtfremd in sich gekehrte, stille, hochgewachsene Junge damals zu dem ältesten und natürlichsten künstlerischen Werkstoff, dem Holz gefaßt hat, spricht deutlich aus allen seinen späteren holzgerechten, nicht mit dem Stichel gestochenen, sondern mit dem Messer geschnittenen Holzschnitten, und diese unverbildete Liebe zu der eigensten Natur des Werkstoffes, dem er nie Unerfüllbares zumutet, dem er aber stets das Letzterreichbare abgewinnt, hat er später wie etwas Selbstverständliches auf jedes neu in seinen Arbeitsbereich tretende künstlerische Bildmaterial übertragen, auf Leinwand und Ölfarbe, wie auf jede Art von Papier, von dem er die zarten und festen ostasiatischen Sorten immer bevorzugt hat, auf Aquarellfarben und farbige

Tinten, auf Silberplatten und Töpferton, auf das Kupfer, das Eisen und den lithographischen Stein als die Träger seiner graphischen Arbeiten.

Das, worin Nolde später selbst den eigentümlichsten Reiz aller ursprünglichen Kunstäußerungen der Naturvölker erkennen sollte: daß ihre Schöpfungen »mit dem Material in der Hand, unmittelbar zwischen den Fingern« entstanden sind, als die natürlichsten Äußerungen der Freude am Bilden, die sich »in köstlicher Naivität und Ursprünglichkeit in dem intensiven und oft grotesken Ausdruck von Kraft und Leben in der allereinfachsten Form ausspricht« — das hat von allem Anfang an seiner eigenen Kunst das unverwechselbar charaktervolle Gepräge gegeben.

Heute noch steckt in dem ganzen Künstler der ganze Handwerker, der sein Werkzeug und seinen Werkstoff bis in die letzte Faser hinein kennt und der beide ganz in der Art der ursprünglichen Werkstattgesinnung früherer Jahrhunderte liebt.

Der Zwang zum Bilden steckt ihm in den Fingerspitzen, der Antrieb zur Gestaltung aber fließt aus der tiefsten seelischen Anlage des Menschen, der sich aus altem Material und altem Werkzeug die Mittel zu einer ganz neuen und jungen, vordem nicht vernommenen Sprache geschaffen hat.

Überblickt man Noldes äußeres Lebensschicksal in der Zeit der Vorbereitung auf den eigentlichen Beruf, bis zur Mitte der dreißiger Jahre etwa, das heißt bis zu dem Zeitpunkt, in dem, spät, die ersten gültigen künstlerischen Werke entstanden sind, so zeigt sich, daß dieses Leben trotz seines in vieler Hinsicht scheinbar gesetzmäßigen Verlaufes doch ganz und gar persönlich bestimmt ist. Erst über die vorbereitenden Stufen des Gewerbeschülers, des Musterzeichners und Zeichenlehrers hat er sich ganz aus eigener Kraft den Weg in die Freiheit selbständigen künstlerischen Schaffens bahnen müssen.

Es hat den Anschein, als ob seine Entwicklung sich, ähnlich wie bei den andern beiden großen Stammverwandten Carstens und



Tod und Mädchen 1899

Hebbel, ähnlich auch wie bei dem Altmärker Winckelmann, unabhängig von den äußeren Ereignissen des Lebens zunächst gleichsam unterirdisch, wie im Unterbewußtsein vollzogen habe, bis dann, sobald nur erst die hemmende Schranke gefallen ist, die heimlich aufgespeicherte Energie in einem breiten und vollen Strom des Schaffens an die Oberfläche bricht.

Und was sich so im Großen der Gesamtentwicklung vollzieht, das wiederholt sich bei Nolde ähnlich immer wieder auch in ihren einzelnen Abschnitten. Zeiten äußerer Unproduktivität, die bei ihm stets die Bedeutung von Zeiten des Aufspeicherns innerer seelischer Kräfte haben, werden immer wieder von Schaffensperioden abgelöst, in denen die künstlerische Kraft sich in wahrhaft verschwenderischer Fülle ausströmt.



Riesen 1901

Ahnungen einer hohen Zukunft freilich, vielleicht auch schon das dumpfe Vorgefühl, daß einmal schwere innere Verpflichtungen einzulösen sein werden, sind bei ihm früh lebendig, wie sie auch bei Carstens und Hebbel vom ersten Erwachen des Bewußtseins an nährenden Flammen des Genius waren. Die künstlerische Leidenschaft in ihrer strengen, die ganze Existenz beherrschenden Ausschließlichkeit ist sich in Nolde aber doch erst spät ihrer selbst bewußt geworden.

Das geschah im Frühjahr 1898, als er das Lehramt an der St. Gallener Fachschule, das er sechs Jahre lang bekleidet hatte, aufgab, alle Brücken hinter sich abbrach und nach München ging, um Maler zu werden.



Während der nun folgenden Jahre des hingebenden Kunststudiums, in das Nolde nicht als jugendlich lebensfremder Schwärmer, sondern als gefaßter und gereifter Mann eintrat, hat er aufgenommen und tief in sich selbst verarbeitet, was die Kunst der ganzen Vorzeit und der eigenen Gegenwart ihm geben konnte.

Er ist so der Schüler einer ganzen Epoche geworden. Ihr bester Schüler zugleich darum, weil er ganz über sie hinausgewachsen ist. Nie aber hat er sich einem bestimmten Meister verschrieben. Im vollen Sinne gilt von ihm Zolas Wort: *Le grand homme n'a besoin que de s'exercer, il porte son chef d'œuvre en lui.*

Oder wo steckte etwa in Noldes ganzem Werk etwas von Adolf Hölzels allzu bewußter Abkühlung der Inspiration durch die Theorie? Nolde faßte, was er zu sagen hat, in das nur dem Verstand der Verständigen widerspruchsvolle Wort zusammen: »Je mehr man sich von der Natur entfernen kann und doch natürlich bleiben, um so größer ist die Kunst.«

Ist das nun eine Absage an die Kunst der Zeit? Ist es nicht vielmehr die Erfüllung ihrer ihr selbst unbewußt gebliebenen höchsten Tendenz, die einzig mögliche fruchtbare Zusammenfassung ihrer auseinanderstrebenden, von Leibl zu Böcklin, von Marées zu Liebermann schwankenden bildnerischen Kräfte?

In jedem Falle stimmen jene Worte Noldes, mit denen er einmal lang ausgesponnene Erörterungen Hölzels abschloß, genau zu seinen ersten künstlerischen Arbeiten. Es sind drei große jetzt fast bis zur Unkenntlichkeit verlöschte Zeichnungen aus dem Jahre 1899, von denen ältere photographische Aufnahmen wenigstens eine Vorstellung vermitteln können. Phantastische Vorstellungsbilder, aber so reich in der Formgestaltung, daß der phantastische Inhalt schon hier ganz in graphischer Kunst gelöst erscheint. Zur malerischen Bildgestaltung reichte das technische Vermögen noch nicht aus. Es ist aber eine nahverwandte Stimmung, die zwei, drei Jahre später aus den ersten Gemälden spricht, der seltsamen naturnahen Naturferne des „Kanals“ aus Kopenhagen, der Phantasie „Vor Sonnenaufgang“, „Heimat“, diesem vor dünnem Himmel unheimlich

und breit mit glotzenden Fenstern gelagerten Tier von Haus. Und jene Worte stimmen ebenso zu der Reihe von zehn Bleistiftzeichnungen aus dem Jahre 1901 im Besitze von Hans Fehr in Heidelberg, und zu der weit in die Zukunft vorgreifenden Mappe von Radierungen, die mit dem Titel „Phantasien“ im Jahre 1905 herausgegeben wurde.

In diesen Zeichnungen und den mit viel Aufwand von fleckenfressender Säure radierten Blättern sind Gefühle Form geworden, die später immer wieder und bis in die letzten Jahre hinein vernehmlich in Noldes Werk anklingen. Man kann es nicht anders deuten: diese frühesten Kompositionen sind wie ausgestreute Samenkörner, die zu voller reicher Ernte gereift sind, sie sind, als Einheit gefaßt, die lebendige Keimzelle, aus der sich das ganze spätere künstlerische Lebenswerk Noldes in organischem Wachstum entfaltet hat.

Alles Spätere ist, so betrachtet, bereits in diesen frühesten Schöpfungen potentiell enthalten und wirkt nur mehr wie eine dynamische Erweiterung ihres innersten Gehaltes. Darum treffen auch beim Auffassen jeder neuen Schöpfung des Künstlers immer zwei entgegengesetzt gerichtete Erlebnisvorgänge aufeinander: Das Erlebnis eines vorher nicht zu erratenden, auf keine Weise vorher zu berechnenden Neuen und das Gefühl der organischen Zugehörigkeit auch des zunächst Überraschendsten zu allem früheren.

Bei all dieser vom ersten Beginnen an bestehenden Selbstherrlichkeit seines Gestaltens ist Nolde dennoch nie als Revolutionär in Sachen der Kunst aufgetreten, den es gelüstet hätte, zu verbrennen, was die anderen anbeteten. Überhaupt ist die Kritik — der anderen — nie seine Sache gewesen. Freilich hat die naturhafte Eigenwüchsigkeit seines Schaffens eine ganze Schar ähnlich Empfindender und gleich Strebender mit sich fortgerissen und vielleicht selbst den ersten Anstoß zu der großen Erneuerung der künstlerischen Form gegeben, die während der ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts zu immer neuen ideologischen Folge-

rungen geführt hat. Nolde selbst aber ist nicht, wie fast alle jüngeren Künstler neben und nach ihm, ein sentimentalisch überreiztes Talent. Niemals hat er während des ganzen Verlaufs seiner Entwicklung den leidenschaftlichen Gegensatz zu der eben gültigen Kunstform absichtsvoll gesucht. Er geht seinen Weg wie eine naiv sich auswirkende Naturkraft, die auf geheimnisvolle Art aus dem vorbereiteten Mutterboden der Zeit die dem eingeborenen Wesen gemäßen und zugleich die allein wahrhaft zukunftsreichen Säfte aufsaugt, aus denen sie kraft des eingeborenen Wesens etwas ganz Neues aufbaut.

„Natur! Natur! Wer faßt am tiefsten deine ungewisse, schweigende Macht?! Wer packt deinen Kern und hebt ihn auf im Raum? Wir müssen dich wieder von neuem erschauen lernen, deine schauerliche Urgewalt erkennen und rücksichtslos dein herbes, knotiges Gesicht auf unsere Tafeln schmeißen . . . Worauf es morgen ankommt, was mir und allen anderen nottut, ist ein fanatischer inbrünstiger Naturalismus; oh, eine glutvoll männliche und unbeirrte Wahrhaftigkeit . . . denn wir wollen ja dem Höchsten dienen mit unserem Geschäft. Wir haben die großen Gesichte zu schaffen — wie könnten wir das anders, als mit den Formen der äußeren Welt.“

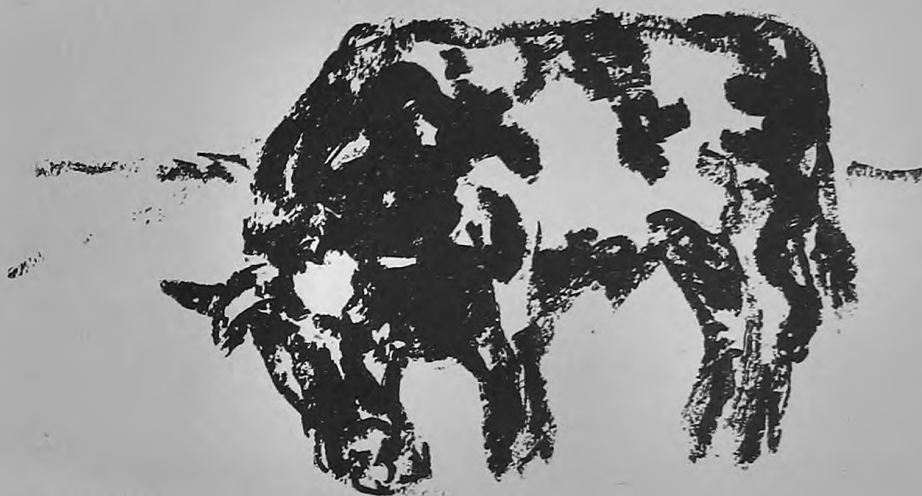
Es ist das alte, immer neue heiße Gebet des Künstlers, das jede Generation, jeder Einzelne mit einem andern, neuen Sinn erfüllt. Und darum weist auch dieser leidenschaftliche „Septemberschrei“ Ludwig Meidners nur auf das ewig sich erneuernde Problem künstlerischer Gestaltung hin.

Seine Lösung für unsere Zeit aber liegt in dem Goethischen Ultimatum beschlossen, dessen Worte nun mit einem Male einen ganz neuen lebendigen Sinn bekommen:

„Ihr folget falscher Spur;
Denkt nicht, wir scherzen!
Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen?“

Wie Nolde diesen Weg der Wahrhaftigkeit im Suchen seiner Erkenntnis des Guten und Bösen gegangen ist, das eigene Erlebnis hineininformend in die Form der Natur, das ist am klarsten an der langen bunten Reihe der meist auf Alsen entstandenen Garten- und Blumenbilder zu verfolgen.

Die frühesten Gestaltungen des immer wieder neu geprägten Motivs sind noch von der Seite des Impressionismus her gedacht, im Großen und Ganzen auch noch mit den malerischen Mitteln des



Stier 1909

impressionistischen Stils durchgeführt, in zarten Farben, die fein „wie Spinnengewebe“ über der weißen Leinwand liegen.

Dann aber weicht die Betonung der malerisch zusammenfassenden Wirkung von Licht und Luft immer entschiedener einer anderen Form künstlerischer Gestaltung. Der Impressionismus setzt die Welt als einen Kosmos von gleicher Lebendigkeit und Ordnung in jedem kleinsten seiner Teile voraus: er hat seine Lebensmitte in der Welt der Erscheinung. Die neue Auffassung der Welt nimmt ihren Ausgang von dem innersten Lebensgefühl des Künstlers, der die kosmische Ordnung des Naturausschnittes immer von neuem

erst durch schöpferische Umgestaltung des Weltbildes nach dem Gesetz der eigenen Natur herstellen muß.

Darum weckt dieser neue künstlerische Stil nicht mehr die Empfindung des von einer das All umfassenden unpersönlichen Weltgesamtheit Bedingten, die bei jedem impressionistisch empfundenen Gemälde durch die kosmische Gebundenheit aller Einzel Dinge in Licht und Atmosphäre hervorgerufen wird. Die neue Form teilt jedem Dinge ein eigenes Leben mit, sie individualisiert das Objekt durch die gesteigerte Kraft und Reinheit der Farbe, die — nach einem Worte van Goghs — „etwas durch sich selbst sagt“.

Alle diese, wie in einem Rausch des Schaffens entstandenen Garten- und Blumenbilder Noldes entfalten eine so strahlende, glutvolle Pracht und Helligkeit der Farbe, daß sich nichts neben ihnen zu behaupten vermag. Sie lassen einen Blick in die Tiefe seiner sonnenhaften, lichtbegierigen Natur tun, deren Heiterkeitsverlangen nur die Melancholie des Künstlers immer überdeckt. In hilaritate tristis.

Impressionistische Gemälde, die für sich allein stark, lichterfüllt, leuchtend scheinen, verblassen und wirken neben dem unerhörten Farbenglanz dieser Bilder gleich wie verschossen, wie verstaubt, wie von einer trübenden Firnisschicht überzogen, und daß hier etwas grundsätzlich Neues Ereignis wurde, haben fein empfindende Beobachter auch schon damals gleich gefühlt. Eine merkwürdige Stelle in Alfred Lichtwarks Briefen aus dem Winter des Jahres 1908 hebt den einen Emil Nolde namentlich aus dem sonst noch namenlos bleibenden Schwarm der über die engen Grenzen der Sezession hinausstrebenden „Jungen“ hervor: „Emil Nolde: wenn er eine Entwicklung hat, kann das einmal sehr starke Kunst geben.“

Die Entwicklung kam — schneller als Lichtwark selbst damals ahnen mochte, und die Kunst Noldes wurde so stark, daß sie über des Propheten kühnste Erwartungen weit hinausging, so weit, daß er selbst ihr nicht mehr zu folgen vermocht hat.

Ein „unbändiges Leben“, hervorgequollen aus dem Kern der Natur, dem heißen Herzen des Künstlers, hebt diese frühen Gemälde Noldes aus allem gleichzeitigen Schaffen sonst heraus.

Eins mag für alle sprechen, der „Erntetag“. Es weist die Klaue des Löwen. In jedem Pinselstrich kündigt sich ein neues, tieferes, leidenschaftlicheres Verhältnis zu dem schweren wogenden Rhythmus der scheinbaren Wirklichkeit des Daseins an — ein eigenes, neues Empfinden für die Gefühlskraft der Farbe.

Der dicht bewölkte, drohend aufglühende Himmel, ein reiches Gemisch von weißen, rosa, roten, gelben, blauen und violetten Tönen, „ein Vibrieren der ganzen Farbenskala in der Luft“, deren Harmonie in dem gebrochenen Rhythmus der harkenden Schnitter und der aufgereihten Hocken auf einer farbig noch tieferen und volleren Basis ruht.

»Es war mir wie ein Rausch — schreibt Nolde noch Jahre später — als ich dieses Bild malte, ich überraschte mich selbst und staunte über die Wirkung, über die Bewegung und Helligkeit. — Ich selbst bin ja so oft an Stelle dieses vordersten Jungen gegangen, und diese sonnigen Nachmittage draußen auf der freien Wiese, bei dem surrenden Wind, der hohen Luft, den weißen, federleichten Wolken und bei dem Rauschen mit dem knistertrocknen Heu — ach Gott, ich lebe mich wieder so ganz hinein in dies sonnigsten Tage, wo meine Gedanken so unendlich weit hinweg schweiften und jene unsagbare Ahnung von etwas Unbestimmtem, Lichtem, Herrlichem, Großem mich durchzitterte. — Es flossen die bunten Jahre dahin, und es ist soweit, daß ich jetzt schon manche dieser Ahnungen deuten kann.«

Wenige Monate, nachdem diese Worte geschrieben waren, entstand die großartige Reihe aquarellierter Federzeichnungen der Köpfe Christi, der Apostel und Schergen in Gustav Schieflers Besitz in Hamburg, die ersten Vorboten der großen biblischen Gemälde, mit denen die tiefsten, unausgesprochenen Ahnungen des Künstlers Wirklichkeit werden sollten.

Die bunten Jahre! Wahrlich bunt, ach! so bunt an Lust und Qual des Schaffens: die entscheidenden Jahre im Leben Noldes, in denen er alle Kräfte zur höchsten Leistung trieb, und die Farbe zu einem ganz neuen Mittel der Wirkung vorbildete. Es sind die Jahre, in denen er erfahren und bewiesen hat, daß die Kunst nicht Sache des Talents allein, sondern ganz wesentlich Sache des Charakters ist.

Es war eine einsame Zeit. Freilich hat Nolde von 1905—1907 äußerlich dem kleinen, fruchtbaren Kreise der „Brücke“ angehört, jener Gruppe junger Künstler, E. L. Kirchner, E. Heckel, Schmidt-Rottluff, Otto Mueller, die der Zufall in Dresden zusammengeführt hatte und die dann bald ein ähnliches Streben verband, das Streben, wie Kirchner es ausgesprochen hat, „aus dem Leben die Anregung zum eigenen Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen.“ Aber auch in diesem Kreis von Schicksals- und Wollensverwandten, glaube ich, stand Nolde doch innerlich immer als ein Fremder und Einsamer. Ihre asketisch-dünne Form hat künstlerisch nichts gemein mit der Blutfülle seines Wesens und dem aus sich selbst herausstrahlenden Reichtum seiner Farbe.

Glückliche Jahre waren es, wenn man heute die glänzenden Stufen des Aufstiegs zurückblickt — bitter schwere Jahre für den in hartem Kampf um die menschliche und künstlerische Existenz Gestandenen. »Das Leben hat so viel seinem Kind zu geben — erst müssen sie aber Haue haben, damit sie auch wissen, das Süße zu genießen« heißt es in einem Brief aus dem Jahre 1906, und ein andermal aus gepreßtem Herzen — nicht dem eigenen, aber dem des einzigen Menschen, der ihm vom ersten Tage an unverbrüchlich die Treue gehalten hat: »Eine Bitterkeit und Zorn kommt über mich über die Kurzsichtigkeit und Lieblosigkeit der Menschen.«

Und wieder aus einem Brief vom Sommer des nächsten Jahres aus Alsen: »Nachdem wir hier im kleinen Hause das notwendigste geordnet hatten, ging ich ans Malen, mit froher Hoffnung und starkem Wollen. Aber leider, alles Wollen nützt nichts, es sind andere Quellen, aus denen Kunst hervorgeht. Ich vermochte nichts Gutes



Sängerin 1910

zu schaffen, und dann, ja dann verfällt man in trübes Sinnen, und die Sonne — die auch selten genug da war — will nicht helfen, den Augen die Sommerschönheit verherrlichend vorzuführen. Jetzt stehen 12 Meter Holz draußen neben unserm Hause, von mir klein gemacht, das ist die schlichte Tat und fast die einzige, der ich mich zu freuen vermag.«

Hier ist an das innerste Wesen von Noldes künstlerischer Natur gerührt. Nicht der Wille bringt das Kunstwerk hervor, es ist Offenbarung, wie die Natur selbst sich nur offenbaren kann, es quillt — von außen her unbedingt — nur aus den in der eigenen Natur des Künstlers gelegenen Bedingungen.

»Kunst ist nicht Arbeit, sie entsteht, wie die Gewächse der Erde, mühelos. Aber grade das können die Menschen nicht verstehen — sie verstehen nur, was Arbeit heißt, und ich will keine Arbeit in meiner Kunst haben.« Wie? sagt nicht Nietzsche, der ebenso hart wie Nolde, und ebenso unerbittlich um seine Form gerungen hat, dasselbe mit seinen Worten? „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen.“

Die von strengster Selbstzucht getragene, wahrhaft altmeisterliche Folgerichtigkeit der künstlerischen Entwicklung Noldes hat, immer von neuem soll es gesagt sein, etwas Unwiderstehlich-Naturnhaftes. Und wie in der Natur Zeiten der Saat, Zeiten des inneren, dem menschlichen Auge verborgenen Quellens und Werdens und Zeiten der Reife wechseln und sich folgen, so vollzieht sich auch hier der künstlerische Schaffensvorgang.

In plötzlicher Eingebung wird das Werk empfangen und dann in langsamem Reifen zu völliger lebensvoller Entfaltung gebracht. Wir meinen in den frühesten Zeichnungen und in der ersten Radierungsfolge schon das ganze künstlerische Lebenswerk vorgefühl und vorgeformt zu sehen — und ähnlich steht am Beginn der „bunten Jahre“, von denen Nolde schreibt, eine Reihe von zehn Holzschnitten, die wieder, weit schon über die Gemälde dieser Epoche hinaus, in die Folgezeit vorausdeuten: „Madonna. Prinzeß und Bettler. Mäuse fallenmann. Der große Vogel. General und

Diener. König und Narr. Sturm. Gefangene. Mädchenphantasie. Verzweiflung.“

Rätselhaft vielleicht damals ihm selbst diese plötzlich zur Geburt drängende Fülle von Gestalten — wie ein Märchenspuk, geschaffen von der hinter das Sichtbare sehende Phantasie nicht eines Menschen, sondern der durch Geschlechterfolgen aufgesammelten Vorstellungswelt eines ganzen Volkes: mythologische Gestalten. Wunderwerke, zugleich in der Vollendung der eben erst frisch gewonnenen Technik, in der die in frühester Jugend geübte Schnitzkunst mit einem Schlage zu höchstem künstlerischem Zweck neu belebt ist: sammetschwarz und voll Pracht in der satten vollen Farbe des in breiten Massen druckenden Holzschnittes. Hier wie auch sonst wohl ist die freiere, die leichtere, die abstraktere Form der graphischen Darstellung Vorspiel der vollblütigen in schwererer sinnlicher Fülle ausgewirkten malerischen Gestaltung.

Wäre Nolde auf diesem Punkte seiner Entwicklung stehen geblieben, so wäre er innerhalb weniger Jahre der erfolgreiche und beliebte Maler eines großen und gar nicht einmal geringwertigen Publikums geworden. Daß der innere Zwang des Schaffens, die Notwendigkeit, immer wieder über das einmal Erreichte hinauszuwachsen, auch nicht einmal die Versuchung in ihm hat aufkommen lassen, sein großes Können in den Dienst des Erfolges zu stellen, bezeichnet ihn gleicherweise als Menschen wie als Künstler. Vielleicht gibt es wirklich nur eins, wovor Nolde sich im Ernst fürchtet: das Gefühl irgendeiner Form von gewandter Routine zu verfallen.

Hier liegt wohl auch ein Grund mit für Noldes beständiges Suchen nach immer neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln, nicht nur auf dem Gebiet der graphischen Künste, deren technische — und damit künstlerische — Grenzen er nach allen Richtungen hin weit hinausgeschoben hat.

Mit jedem Jahre beinahe steht er als ein Neuer, Umgeformter auf einer höheren Stufe des Künstlertums vor uns. Nolde hat es mit

dieser Veranlagung seinen Freunden nicht eben leicht gemacht, ihm zu folgen, und wirklich hat sich auch mehr als ein glückliches menschliches Verhältnis im Laufe der Jahre gelöst. Denn, so tief Noldes menschliche Anteilnahme reicht: gerade weil er ein warmes Gefühl für seine Kunst auch als einen Beweis für das Verständnis seines Menschentums zu nehmen bereit ist — höher als das haben ihm immer die Forderungen seiner Kunst gestanden. Ihr opfert er „wie der Schnitter, der schweigend in der glühenden Sonne schafft“ Jahr für Jahr seines Lebens — jenes „wirklichen Lebens, das das unerfüllbare Ideal bleibt“ — wie sollte er ihr nicht auch alles andre opfern?

Nur wer immer bereit und immer fähig ist, mit seiner Kunst zu wachsen, wird ihm auch als Mensch innerlich verbunden bleiben können: seine Kunst ist eine eifersüchtige Gottheit.



II

UNS will es heute verwunderlich, ja unbegreiflich erscheinen, daß Publikum und Kritik auch den Werken dieser ersten Jahre von Noldes künstlerischer Meisterschaft mit ihrer lichtgebenden, prächtig verschwenderischen Farbe fast ohne Ausnahme völlig ablehnend und verständnislos gegenübergestanden haben, daß kaum ein Mensch damals wirklich zu sehen vermochte, was doch allen so klar vor den Augen stand. Wieder einmal wußte man sich nicht anders zu helfen, als mit der gemeinen Ausflucht, der Künstler versuche nur — um von sich reden zu machen — die Menschen zum Narren zu halten.

»Zuweilen, heißt es in einem Briefe aus dem Jahre 1907, zuweilen erwirbt jemand in halbem Zweifel, halber Begeisterung eines meiner Blätter« — die reiche Schönheit der Gemälde dieser Jahre hat damals noch niemand empfunden — niemand, außer ihrem Schöpfer selbst, und dem einen ihm nächstverbundenen Menschen.

»Es sind meistens wieder, schreibt er aus dem gesegneten Herbst des Jahres 1908, die kleinen Blumengärten, die ich malte. Ich habe sie so gerne, diese hellen und freudig leuchtenden Farben. Es sind stille, schöne Stunden, wenn man am friedlichen Sommertage zwischen den duftenden und blühenden Blumen geht oder dasitzt. Von dieser Schönheit möchte ich so gern, daß meine Bilder etwas geben. Ich selbst habe ja vor den Bildern diese Empfindung. Das erste

schöne Glück — ein starkes Mitempfinden wird wohl nicht ausbleiben können.

So denkt man. Es wird nicht lange dauern, bis Mann und Weiblein dastehen — kopfschüttelnd, unbehaglich sich hinterm Ohr kratzend und schimpfend.«

Jahraus jahrein blieb es so, und nichts kann deutlicher als diese Erfahrung beweisen, wie hemmend und die freie Selbständigkeit der Anschauung einengend die stillschweigende Übereinkunft über die Unverrückbarkeit der Grenzen des einmal herrschenden und anerkannten Kunststiles wirkt.

Das Talent münzt diese gültigen Tageswerte aus, und die zünftige Kritik stellt sich ebenso wie der Kunsthandel in seiner weitverbreiteten Organisation gewohnheitsmäßig, aus angeborener Gefühlsträgheit und aus Geschäftsgeist immer wieder nur in den Dienst des Talents. Es ist wirklich so, wie Lichtwark sagt: „Nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfnis, ehe sie da ist, außer dem einen, der sie erzeugt.“

Nolde ist sich dessen selbst ohne Sentimentalität ganz deutlich bewußt gewesen. Schon in einem Brief aus dem Jahre 1907 stehen die Worte: »— lieber Freund, in der Kunst, was sind Gesetze? Was ist Willkür und Zügellosigkeit?

Jeder wirkliche Künstler schafft neue Werte, neue Schönheit, und es entstehen neue Gesetze — wenn man dieses heikle Wort anwenden will. Das Neue und Schöne, was er bringt, wird, weil es sich den bisherigen Gesetzen nicht unterordnen läßt, als „Willkür“ und „Zügellosigkeit“ bezeichnet. Das sind die Vorwürfe, unter denen jede Genialität zu leiden hat.

Zuerst war die Kunst, dann nachher formulierten Ästhetiker und Gelehrte Gesetze, leider — aber auch gerade diese stehen wie Ochsen vor der in ihrer Gegenwart entstandenen neuen Kunst.«

Und er fügt hinzu: »Wenn ich dir — denn ich weiß, du willst gerecht sein, du willst fühlen und genießen — einen guten Rat geben darf, dann ist es dieser: Wenn du in der Kunst der Gegenwart an



Knieendes Mädchen 1919

Werken eine Gesetzlosigkeit, Willkür oder Zügellosigkeit, wenn du krasse Roheiten und Brutalitäten wahrnimmst, dann beschäftige dich lange und eingehend gerade mit diesen Werken und du wirst schließlich erkennen, wie die anscheinende Willkür sich in Freiheit, die Roheiten sich in hohe Feinheiten verwandeln. Harmlose Bilder sind selten was wert.«

Wenn irgendwo, so hat sich die Wahrheit dieser Sätze Wort für Wort an Noldes eigener Kunst bewährt.

Etwa mit dem Jahre 1908 schließt die erste sich zu einem klaren Bilde rundende Epoche in Noldes künstlerischem Schaffen ab. Das nächste Jahr, 1909, bringt mit „Abendmahl, Verspottung, Pfingsten“ den ersten gewaltigen Dreiklang biblischer Gemälde.

Es muß sich schon während der letzten Jahre vorher, während Nolde scheinbar noch ganz mit seinen Garten-, Meer- und Marschenlandschaften beschäftigt schien, ein Vorrat von neuen Ideen, Empfindungen und Formvorstellungen, ihm selbst vielleicht noch halb unbewußt, in ihm gesammelt haben, der in sich selbst gärend, nun mit einem Male zur Reife gedieh und sich in einer langen glänzenden Reihe höchst bedeutsamer Kunstwerke ausströmte.

In dem graphischen Werk kündigt sich das Neue schon etwas früher an.

Nochmals treten die ersten phantastischen Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitte in die Erinnerung. Jetzt mit einem Male wachsen die Maße der Radierungen zu schon äußerlich ungewöhnlicher Größe. Das Jahr 1907 bringt auf einen Schlag einunddreißig mit Tusche und trockenem Pinsel breit hingestrichene Steinzeichnungen. Es entsteht die Foliofolge von stehenden, sitzenden, hockenden, liegenden, schwebenden weiblichen Akten, in mächtigen Linien und breiten Flächen in Eisen geätzt. Alle diese Blätter sind nicht etwa Studien, es sind vollgültige künstlerische Schöpfungen von bezwingender Kraft des Ausdrucks. Neben ihnen erscheinen weiter Gruppen reigentanzender Mädchen, sich balgender Jungen, Landschaftsausschnitte, Tanzboden- und Tingeltangelszenen, die alle

in ihrer derb und schwarz wie mit stumpfer Gänsefeder hingeschriebenen Form nach der reichen Durchbildung der früheren Blätter wie ein gewaltsamer Ansturm auf etwas Neues wirken.

Hier hat Nolde in der Tat endgültig mit der gewohnten Form impressionistischer Anschauung gebrochen. An die Stelle der Verfeinerung und Bereicherung der künstlerischen Darstellungsmittel, die die neue Kunst der Freilichtmalerei verdankt, ist etwas im Wollen und Wesen anderes getreten. Es herrscht in allen diesen Blättern eine Größe der Anschauung des Lebens, eine Vereinfachung der gesehenen Form auf das Unerläßliche, nicht ein Fortlassen des Unwesentlichen, sondern ein Hervortreiben des Wesentlichen, wodurch Menschen und Dinge, der gesamte anschauliche Stoff der Natur zu einem Mittel des persönlichen Gefühlsausdrucks des Künstlers erhöht werden.

Man soll sich immer hüten, die Zukunft auf die letzten Leistungen oder auch auf das höchste Ideal der Gegenwart bindend zu verpflichten. Hugo von Tschudi tat es, als er von der Unmöglichkeit einer Überwindung der Freilichtmalerei sprach, deren Errungenschaften nie mehr aus dem Besitzstande der neueren Malerei gestrichen werden könnten.

Hier, wie so oft, bezeichnete die Verkündigung des Dogmas den Zeitpunkt, in dem der lebendige Glaube an die Wahrheit des Lehrsatzes starb, und es entstand spontan eine ganz neue Form des künstlerischen Ausdrucks für die gründlich gewandelten seelischen Bedürfnisse. Der Weg der Kunst hat kein Ende.

Auch einzelne Gemälde, die das Neue vorbereiten, das die biblischen Bilder zur Vollendung brachten, müssen damals schon in größerer Zahl entstanden sein.

Gustav Schiefler, der als erster und damals wirklich wohl einziger, ein lebhaftes Gefühl für Noldes überragende Bedeutung gehabt hat, berichtet bereits im Jahre 1907 in einem schönen Aufsatz der Zeitschrift für bildende Kunst von Gemälden, die er in dem kleinen Wohnhause Noldes und in seinem Bretterbudenatelier auf Alsen

gesehen hat. „Wildbewegte Kampfszenen ungeheurerlicher Figuren; Bilder, deren Phantastik bei indifferentem Gegenstand nur durch die Rhythmik der Linien bedingt war, oder auch einmal burleske Hanswurstszenen; Gemälde von zarter lichter Farbenhelle und dann wieder eine düstere, tiefe Glut . . . „Die Begegnung“: ein gewaltiges Weib mit einem Kind auf dem Arm oder an der Hand steht hochaufgerichtet da; ein Mann in priesterlicher Kleidung, mit einer Art Barett auf dem Kopf, dringt mit vorgestrecktem Kopf wütend auf sie ein, so daß sie entsetzt zurückbebt. Das Gewaltige, Übermenschliche des Moments klingt aus der Komposition, den Schwingungen der Linie, der Koloristik zusammen . . . Zwei Personen in ganzer Figur: links ein zartes, schlankes, ganz junges Mädchen in einer Haltung des Kopfes und der Hände, die ein sensibles, abwehrendes Sich-in-sich-selbst-Zurückziehen ausdrücken; vor ihr ein alter Mann, breit dastehend, gedrunken, mit erhobener Hand, eindringlich auf sie einredend. Das Mädchen in einem hellen blaugrünen Gewand, unter dem der eine vorgesetzte Fuß mit der köstlich geschwungenen Linie der Spanne hervorkommt; der Alte in einem schweren, braunen Mantel. Auf die Frage, was die Gruppe vorstelle, antwortete der Künstler: „Ach, sie bedeutet eigentlich nichts; ich wollte nur den Gegensatz ausdrücken.“ Und die Bezeichnung Abraham und Rebecca? „die hat der Briefträger erfunden!“

Das eine und andere dieser Bilder steht noch im Atelier, versteckt, wohl gar noch niemals öffentlich gezeigt, vielleicht, weil Noldeselbst das Gefühl hat, hier noch nicht vollkommen ausgedrückt zu haben, was ihm vorschwebte. Worauf aber diese ganze neue Kunst hinaus wollte, zeigt sehr deutlich „Der Freigeist“ vom Jahre 1906.

Vor breit blau getupftem Grund stehen auf einem schmalen von Blau und Violett mit breitem Pinsel kurz gestreiften Bodenrand vier Figuren nebeneinander, gerade aufgerichtet. Von links nach rechts sich folgend ein hellroter, ein orangefarbener, ein grüner, ein blauer Ton: der strebende Drang des Freigeistes bedrängt von den starken Farben des Schwärmers links, des Spötters rechts. Auch

hier ist ein Gegensatz Inhalt des Bildes, ein Gegensatz von Farben und Formen, von gefaßter Haltung und eindringenden Gebärden, Formgegensätze, die sofort als psychologischer Kontrast empfunden werden.

Was dieses Bild von den früheren Landschaften grundsätzlich unterscheidet, ist zunächst vielleicht mehr äußerer Art. In Dingen der Kunst aber ist jedes Äußere stets einem wesentlich Inneren unlösbar verknüpft.

So bedingt in diesem Gemälde die höhere Bedeutung des Gegenstandes, das nicht einem zufälligen Anblick der Wirklichkeit, sondern der inneren Vorstellung Entsprungene des Bildinhalts die Formgestaltung und den vertieften Ausdruckswert der Farbe. Das Streben von der Landschaftsschilderung zur großfigurigen Bildkomposition, das dem ganzen ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in der deutschen Malerei das Gepräge gibt, hat bei Nolde die bedeutendste Form gewonnen. Er hat vom Anfang an nicht die physische, sondern die seelische Natur des Menschen darzustellen versucht, und während auch in den bedeutendsten Historien des Impressionismus die Bewegung als ein von außen gesehenes Phänomen der Erscheinung gefaßt erscheint, wird die Bewegungsform hier als Bild eines seelischen Zustandes gedeutet.

Den Sommer des Jahres 1909 verlebte Nolde nach Jahren zum ersten Male nicht auf Alsen in der weichen Atmosphäre der Ostsee, die die sonnig-üppige Farbenpracht seiner Blumengärten zur Blüte gebracht hatte, sondern in der herben Luft der Nordseeküste Schleswigs, und hier sind unter der niedrigen Decke eines engen, kaum die aufgespannten Leinwände fassenden Fischerhauses in wenigen ganz einsamen Wochen selbst- und weltvergessenen Schaffens, die ersten großen biblischen Gemälde entstanden: „Abendmahl“, „Verspottung“, „Pfingsten“.

Jenes einfache Wort: »Ich wollte nur den Gegensatz ausdrücken«, gibt den Schlüssel zu sehr vielen notgetauften, rein aus der inneren Anschauung entstandenen und darum im Grunde doch immer

namenlosen Kompositionen, sie können auch das Verständnis der tiefen seelischen Dramatik dieser Bilder erschließen helfen.

Goethe hat von dem eigenen Schaffen gesagt: „Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem Vieles sich ableiten läßt, oder vielmehr: der vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt.“ Die Gestaltung des Gegensatzes ist der prägnante Punkt in der reifen Kunst Emil Noldes. Sie ist ihrem Wesen nach dramatisch. Überall wächst jetzt die Dramatik des seelischen Zustandes aus der Dramatik des Farbaufbaus hervor. Die heftige innere Spannung des seelischen Motivs findet eine immer neue künstlerische Form in der Spannung zwischen dem Heiß und Kalt der Farben, die die geistigen Vorgänge der Bildinhalte dem Gefühl anschaulich machen. Auch alles das, was in der schwarz-weißen Abbildung vielleicht noch literarisch und illustrativ wirken mag, ist in der Farbe zu reiner Bildkunst verbrannt.

Das gibt Noldes biblischen Gemälden den unverwechselbaren Zug, etwas, was sie von aller religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts weit abrückt und sie dem Tiefsten, was das frühe Mittelalter in seinen Glasgemälden und das 17. Jahrhundert geschaffen haben, nicht form-, wohl aber empfindungsverwandt erscheinen läßt. Nirgends ist das geschichtliche, oder gar das dogmatische, überall ist das seelische Ereignis mit seiner tiefen wortlosen Dramatik Ausgangs- und Endpunkt der bildlichen Gestaltung.

Wie tief der Dramatiker in dem Maler steckt, bis zu welchem Grade Dramatiker und Maler in ihm eins sind, haben später die prachtvollen Tintenmalereien der „Theaterfiguren“ bewiesen. In diesen meisterhaften Studien über den Ausdruckswert weniger starker Farben, kurzer gehaltvoller Gesten, die ohne Worte aussprechen, was der psychologische Moment fordert, ist — weit über das Spiel des Schauspielers hinaus — alles das enthalten, was die Gestalten Shakespeares, Goethes, Molières, Hebbels und Calderons an innerem Leben in sich tragen.

Der gleichen künstlerischen Grundstimmung danken auch die vier großen Maskenbilder des Jahres 1911 ihre Entstehung. In ihnen

hat der Dramatiker ins Überwirkliche gesteigerte Charakterbilder tiefer seelischer Erregungszustände geschaffen. Und weiter: auch die exotischen Figuren, Gemälde wie „Mann und Weibchen“ oder „Der Missionar“, die Stilleben „Weberei, Kopf, Plastik“, „Reiter und Frauenkopf“, „Kopf, Hirsch, Schild“, „Masken und gelbe Blumen“ und so viele andere noch in scheinbar unerschöpflicher Fülle geschaffene Gemälde sind bis in die letzten Jahre hinein ganz erfüllt von einer bald spielenden, bald leidenschaftlich erregten Dramatik.

In allen diesen Bildern geben die frei erfundenen Titel gleichsam den Personenzettel der seelischen Handlung, die sich im Gegen-einanderschlagen heißer und kalter Farbenwellen, zart oder schroff geführter Pinselstriche, im regungslos Zuständlichen der Gemälde vor unseren Augen abspielt. Und oft genug schwingen dem Wort ganz sich entziehende, nur dem Gefühl zugängliche Empfindungsverbindungen mit.

So weit ist es vielleicht möglich und erlaubt, dem künstlerischen Schaffensprozeß entgegenzugehen und seine Grundkräfte mit andeutenden Worten zu bezeichnen. Dabei wollen wir uns aber immer dessen bewußt sein, wie wenig im Grund mit alledem gesagt ist, und daß wir immer erst an die Grenze gelangt sind, hinter der das eigentliche Reich der Gestaltung sich auftut. Welcher Funke den gestaltlos wogenden Stoff der Empfindungen jedesmal neu zur künstlerischen Form aufbrennen läßt, bleibt uns so unerklärlich, wie es dem Schaffenden selbst unerklärlich ist.

Nolde selbst hat sich selbst wohl einmal andeutend darüber geäußert — kaum im Gespräch — nur in Briefen an Nahvertraute. »Auch fragen Sie, heißt es z. B. in einem Briefe an Gustav Schiefler aus dem Oktober des Jahres 1910, danach, was ich gemalt habe. Ich kann diese Frage noch kaum beantworten, denn mir scheint, daß die Bilder noch gar nicht beendet sind. Sie stehen und hängen hier um uns, und ich lebe noch so ganz darin und dazwischen, so ähnlich, wie der Apfelwurm zwischen den hundert Pfund Äpfeln, welche oben auf dem Boden liegen.

Auch denke ich noch so manches — hin und her und wozu? Es geschieht alljährlich, daß ich mir die schönsten Theorien ausdenke, daß ich in Gedanken schon die schönsten gemalten Bilder sehe und dann, wenn ich wirklich anfangen zu malen, so wie alles in Gedanken zurechtgeordnet ist, dann kann ich gar nichts machen und quäle und quäle mich, bis ich schließlich ganz etwas anderes anfangen, daran ich nie gedacht habe, und es geht Strich für Strich, nichts mißlingt, und mir ist dabei so wohl und herrlich zu mute. So entstanden meine Phantasieradierungen, die Märchenholzschnitte, meine Blumenbilder und die biblischen.

Die Kunst des Malens ist keine Gedankenarbeit, sie ist ein Wirken der Sinne. Sie geht von Auge zu Auge.

Wozu das viele Denken! Aber ich kann es nicht lassen, die langen Jahre hindurch. Von meiner Knabenzeit an bin ich von Gedanken wie gehetzt.

Ein Jahr verging. Ich habe in diesem Jahre nur zwei Monate gemalt, während zehn Monaten war ich bemüht, aller Ablenkung auszuweichen, war bemüht, alle Kleinigkeiten vom Leibe fernzuhalten, um die Möglichkeit zu finden, malen zu können. Freilich, ich habe auch zwei Monate graphisch gearbeitet, aber — die acht Monate gingen ohne Produktion dahin.« —

»Meine Kunst ist keine Gedankenarbeit — sie entsteht«, so hat Nolde später noch einmal kürzer das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, seines Schaffens bezeichnet. Es entspringt der Fülle und dem Reichtum innerer Erlebnisse, die zu Gesichtern werden. Aber die Möglichkeiten der Gestaltung, so unbegrenzt sie scheinen mögen, sind doch auch bedingt. Bedingt durch die Natur des Künstlers, die nur ihr selbst ganz Wesensverwandtes aufnehmen und zu künstlerischem Leben bringen kann: nicht jede Blume wächst auf diesem Boden.

»Die Bücher von Homer und Dante, heißt es in einem Briefe, liegen mir leider so ganz weit fern, als etwas, was ich nicht besitze, vielleicht nicht besitzen kann. Die Bibel ist mir vertraut, und alle Bilder darin

sehe ich lebend, ich bin mit ihnen emporgewachsen. In den nordischen Sagen der Edda fühle ich ähnliches, weniger warm, aber groß und herb, aber doch nicht so, daß Gestalten sich bildlich lösen. Ich lese ja so wenig, ich finde hierzu keine Zeit und Sammlung. Alles was durch die Augen zu einem geht, erweckt die ganze Skala, die zwischen Freud und Leid, Unglück und Glück liegt.« —

Nolde selbst spricht von seinen „Phantasieradierungen“, aber das Wort ist mißverständlich. Es könnte scheinen, daß damit eine eigene Gruppe von Schöpfungen aus dem Gesamtwerk herausgehoben werden solle. Auch diese Radierungen, wie seine ganze Phantasiekunst ist Wirklichkeitsgestaltung — Gestaltung der in dem Künstler leibhaftig lebendigen Wirklichkeiten. Und ebenso ist umgekehrt sein Zeichnen nach dem lebenden Modell rein schöpferische Tätigkeit. Es ist eine eigene Art zügigen Schreibens, ein Sichtbarwerden lassen und ein bildliches Aussprechen der eigenen Empfindungen im Anschauen der gegenständlichen Erscheinung, nicht Beobachtungen trocken analysierend, sondern Empfindungen seherisch gestaltend, die Fragen, die das Dasein der Erscheinung stellt, aus dem eigenen Erlebnis heraus bildlich beantwortend.

Nur so ist es möglich, die aus der großen Zahl in die Holzplatte geschnittener, mit breitem Pinsel oder spitzer Feder hingeschriebener physiognomischen Studien sich heraushebende Reihe aquarellierter Federzeichnungen im Besitze Gustav Schieflers in ihrer vollen Bedeutung zu erfassen: die Köpfe Christi, einzelner Apostel und Schergen, aus denen die ersten biblischen Bilder erwachsen. In der dünnen, mit der Feder gezeichneten Form eines physiognomischen Umrisses, in dem nervösen Hinschreiben durcheinanderfahrender Wellen- und Zickzacklinien, die mit nassem, farbegefülltem Pinsel überfahren, umschrieben, ausgefüllt sind, lösen sich innere Bilder zu sichtbarer, fühlbarer Form los. Es sind keine für den bestimmten Bildgedanken absichtsvoll durchgeführte Studienblätter, sondern, wie Rembrandts Zeichnungen, völlig unabhängige erste Gestaltungen von eigener Daseinskraft und vollkommener künstlerischer Selbständigkeit.

Die endgültige Form der dramatischen Gestaltung erwächst erst im Aufbau der Farbe unmittelbar auf der Leinwand, und das gibt den Gemälden bei aller Klarheit und Unverrückbarkeit des Formenaufbaues die Frische und den Reichtum, das völlig Freie und Erstmalige ihres Daseins.

So neu Noldes graphisches Werk in seiner Gesamtheit und Platte für Platte, Stein für Stein betrachtet gegenüber der ganzen Produktion des mit dem Beginn des Jahrhunderts in die Breite verlaufenden Impressionismus ist — auf diesem Gebiet mag man doch manches im Stil, vielleicht auch im Geist verwandtes unter den Schöpfungen der gleichgerichteten Künstlergeneration finden, die ihn umgibt und ihm folgt. In der Farbe aber steht Nolde auf einer ganz einsamen Höhe, und das hebt auch die farbigen Lithographien des glücklichen Alsener Sommers 1913 aus der graphischen Gesamtkunst der Zeit heraus. Sie gaben dem Künstler durch die technische Möglichkeit immer neuer Farbeneinreibungen des gleichen Steines die Mittel an die Hand, die unendliche Reihe der Stimmungsverschiedenheiten zu erproben, deren ein Grundmotiv bei wechselnder Farbe fähig ist.

Mit seiner Form der Farbe hat Nolde einen nur ihm eigenen Grad der Vergeistigung des Stoffes erreicht. Hier liegt seine entscheidende künstlerische Bedeutung.

Edvard Munch darf auch als Vorläufer kaum ernstlich genannt werden. Er hat den Ring des „Jugendstils“, jener merkwürdigen, in die Entfaltung des impressionistischen Stils nicht ganz organisch eingeschalteten Phase eines Vorexpressionismus, dem überall ein Erdenrest literarischer Wirkungsabsicht anhängt, nie ganz frei durchbrochen. Van Gogh hat tief in die sich öffnenden neuen Möglichkeiten hineingeblickt, als er die bedeutsamen Wortes schrieb: „Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen“ — aber wie schon diese Fassung, mehr noch die berühmte Schilderung jenes Künstlerporträts, in das er alle Liebe, die er für den Menschen empfand, hineinmalen wollte,

beweist: es ist mehr noch ein Wollen, als ein Müssen, und der starken Empfindung für die Gewalt der Farbe ist so viel Absicht und Theorie beigemischt, daß die Reinheit der Wirkung gefährdet wird. „Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reinsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf einem blauen weichen Hintergrund geheimnisvoll, wie ein Stern im dunklen Äther“. Gewiß, die Wirkung ist sehr stark, sehr großartig, aber auch in ihr bleibt etwas von literarischem Effekt: die Farben stehen hart als Farben auf der Fläche nebeneinander, das Pigment ist nicht ganz zu Geist gelöst. Beide, Munch wie van Gogh, haben Nolde wohl in den Jahren des bitteren Kampfes um die künstlerische Existenz als helle Sterne vorgeleuchtet — wir haben Zeugnisse dafür —, in der absoluten Ethik seines ganz der Kunst geweihten Lebens mußte er vor allem in van Gogh etwas der eigenen Art verwandtes empfinden — lehren konnte ihn keiner etwas, aus dem einfachen Grunde, weil ein Mensch wie Nolde, der Belehrung nicht bedarf, ja der Belehrung im eigentlichen Sinne unzugänglich sein muß, weil er alles Entscheidende nur sich selbst verdanken kann.

Das feine Unterscheidende, das Noldes Farbe auch der Farbe van Goghs gegenüber als etwas wesentlich Neues erscheinen läßt, bleibt freilich nur dem mitfühlenden Empfinden ganz verständlich, in Worte ist es, wie alles Letzte, kaum zu fassen. Oder wie sollte man die Mittel beschreiben, deren er sich bedient, die Mittel, die ihm, richtiger gesagt, in dem völligen Aufgehen des ganzen gestaltenden Seins in die jedesmal mit der Empfängnis des neuen Werkes neu gestellte Aufgabe zufließen?

Bei jedem vollkommenen Kunstwerk ist die Form der malerischen Gestaltung durch die künstlerische Grundkonzeption von vornherein bedingt. Es ist unmöglich, eine raphaelische Komposition

etwa in der malerischen Vortragsweise Tizians, oder eine tizianische Komposition in der malerischen Vortragsweise Rembrandts auch nur vorzustellen. Das gleiche gilt, auf das einzelne Werk bezogen, von Noldes malerischem Vortrag: jedesmal ist er ganz neu aus den Bedingungen des künstlerischen Motivs heraus gewonnen.

Es handelt sich hierbei nicht um eine einfach in stufenförmiger Steigerung fortschreitende Altersentwicklung — und das macht die genaue Datierung einzelner Werke schwer —, oder um eine etwa aus dem naturgemäß ständig sich mehrenden Besitz an künstlerischen Ausdrucksmitteln und technischer Erfahrung sich bereichernde Fähigkeit immer stärker individualisierter malerischer Gestaltungskraft. Etwas anderes ist gemeint: die vollkommene Übereinstimmung, das lückenlose Sich-ineinander-Schließen von Motiv und Form, die in dem einzelnen Werk den Gegenstand zur reinen Kunstform vergeistigt, ohne ihm dadurch etwas von seinem Eigenen zu nehmen, ja, im Gegenteil ihm gerade dadurch erst sein ganzes — man ist versucht zu sagen: materielles — Gewicht zuerkennend. —

Was van Gogh von Rembrandt sagt: „Rembrandt n'a rien inventé et cet ange et ce Christ étrange, c'est qu'il les connaissait, les sentait-là“, das gilt ebenso von Noldes phantastischen Erfindungen, auch von seinen biblischen Bildern: nichts ist erfunden, alles ist aus dem Gefühl gestaltete Wirklichkeit. Das erklärt die alles kanonische hinter sich lassende Form dieser Gemälde. Man mag versuchen, das neue seelische Moment der Komposition des „Abendmahls“ an einem Vergleich mit dem Fresko Lionardos in Sta Maria delle Grazie zu deuten. Es wird dann offenbar, wie durch die Umgestaltung der Szene zu der eng den Rahmen füllenden Gestaltengruppe, wie durch den zentralen Bau der Farbe der ganze Bildorganismus bei Nolde neu begründet worden ist. Dort die Verewigung eines geschichtlichen — also immer in bestimmtem Sinne vorübergehenden, vergänglichen und vergangenen Augenblicks — hier die Gestaltung eines außerzeitlichen seelischen Vorgangs von einer über das Einzelereignis weit hinausreichenden Bedeutung.

Jede Form dieses Gemäldes ist auf das eine Zentrum: Christus und den Kelch in seinen Händen bezogen und von diesem einen Brennpunkt aus gestaltet. Hier, in der räumlichen und geistigen Mitte des Bildes liegt der höchste Lichthof der Farbe — das unaussprechlich-rätselhafte, befriedende kühle Blau des Kelches — und ebenso ist der plastische Formenreichtum des malerischen Vortrags hier am größten, um dann mit breiter zusammenfassenden Formen nach den Seiten und zum Vordergrunde hin flächiger sich auszubreiten.

Der groß geformte Aufbau und die Beseelung des menschlichen Hauptes ist — bei Aposteln und dem einen Christus — einziger Inhalt von Noldes Menschheitsgestaltung in diesem Bild geworden: ein Nebeneinander unvergeßlicher Köpfe. Das Fassen des Kelches, ein Auflegen der Hand auf die Schulter des Nachbars, ein Ausstrecken des Armes und ein Hand auf Hand Legen: die einzigen empfindungsschweren Gebärden.

Rot, Blau, Grün in der reichsten Abstufung der Farbenwerte, dazu ein ganz helles und lichtes Gelb (als Grund für den hellblauen Kelch) sind die Bausteine der Bildarchitektur, teils einstimmig in reinen, nur in sich selbst durch die Führung des Pinselstrichs bewegten Flächen zusammengehalten, teils vielstimmig versträht.

Und neben dieses lautlose, in sich selbst verglühende Gemälde tiefster seelischer Ergriffenheit, tritt dann sogleich die grelle Farben- und Gestenpathetik der „Verspottung“, die dumpfe Gebundenheit in der Erwartung innerer Erleuchtung im „Pfingstbilde“ und endlich — nach einer kleifigurigen „Kreuzigung“, nach den „klugen und törichten Jungfrauen“, „Josephs Traumerzählung“, „Christus und die Kinder“ und dem „Tanz um das goldene Kalb“ — als das letzte Werk dieses frühen Kreises biblischer Bilder „Christus in Bethanien“.

In mehr als einer Beziehung bildet dieses letzte Bild einen Gegensatz zu dem ersten religiösen Gemälde Noldes, dem „Abendmahl“. In jenem frühesten Bilde ein immer von neuem überwältigender

Reichtum von Farben und Farbenstufen und durchgebildeten Einzelformen, ein zu festen plastischen Formen des Beharrens verwirkter schwerer Auftrag, ein breiter Chor eng auf einen Mittelpunkt bezogener Charaktere, ein regloses Aneinandergedrängtsein der Jünger — wie die Schafe sich drängen um den Hirten — hier im Bethanien-Bilde eine ganz freie, breite, selig beschwingte Handhabung des Pinsels, dem die lichten Farben in reinen Flächen flüssig entfließen, ein seraphisches Beieinander der drei Gestalten Christi und der beiden Mädchen, die sich frei und leicht im hellen Raume regen. Dort die tiefste seelische Gebundenheit, etwas in sich selbst schwer Befangenes: hier eine heitere Losgebundenheit, eine empfangsbereite Geöffnetheit aller Organe, eine ganz visionäre Feierlichkeit der Stimmung: in dem Jüngling Christus, „das fließende Licht der Gottheit“ selbst Gestalt und reine Farbe geworden, der sonnenhafte Glanz der Farben, das Feuerrot und Kirschrot, das wie von innenher erleuchtete Orange und Gelb, das Meergrün und Grün, sanft gekühlt durch helles Blau und durch das Violett von Marthas Haargebände. —

Diese ganzen Jahre stehen, von den farbenbrennenden Blumen-
gärten her unter der Vorherrschaft heißer Farben. Auch das erste
großfigurige Gemälde einer Szene gegenwärtigen Daseins, die
Bildnisgruppe „Feriengäste“ aus dem Jahre 1911 hat noch den
gleichen Zusammenklang heißer Farben, doch flutet hier zu
starkem Rot, Orange und Gelb schon Kühlung mit breiten Wellen
von Grün und Weiß und Blau herein.

Den Grund der dicht um eine hellblaue Kanne gelagerten Ge-
stalten bildet eine wunderbar steil aufsteigende grasgrüne Rasen-
fläche, die oben von einem sattblauen Staket überquert wird. Es
ist das Staket des Guderuper Hauses auf Alsen, das mit dem sonne-
bestrahlten gelben Blumen seines Gartens rechts ziegelrot durch
die blauen Gatterstäbe leuchtet.

Drei Frauen und ein Mann schieben sich in starken Silhouetten
vor den grünen Wiesengrund. Das Aschblond der Frau in der

Mitte ist zu starkem, hohem Rot gesteigert, das in den kirschroten Schatten des hellen Kleides der weiter links sitzenden heller, zu Zartheit gebrochen ausklingt. Ihr blondes Haar ist zu goldenem Orange erwärmt, das gleiche Orange randet den Arm des olivfarbenen Mädchens ganz links und erscheint vertieft im Schuhwerk des sitzenden Mannes, zart in der Signatur, die auf dem blauschattierten Weiß seiner Jacke ganz unten steht. Der Teint der drei Frauen geht von olivgetöntem Gelb über rötliches Gelb zu Orange. Violett steht sich in dem Haarputz und Gürtel des schwarzhaarigen links sitzenden Mädchens, in den Strümpfen und — stark, fast zu braun vertieft — im Inkarnat des Mannes gegenüber. Das Grün des Grundes, das satte Blau des Stakets, das im Licht zu hellem Grün aufgelichtete Blau des Kleides der nächstsitzenden Frau, das weiß durchschlagene Meergrün im Kleid des Mädchens links bringen eine ganz körperlich erfrischende Kühle in die Glut der heißen Farben.

Es ist die gleiche, freie und ausdrucksmäßige Gestaltung der Farbe wie in den biblischen Bildern, malerisch, dem naiven Wirklichkeitsmotiv entsprechend, nicht so hinreißend-pathetisch vorge tragen, sondern in heiter-geruhsame Formen gekleidet. Die Malerei hat etwas leicht Improvisierendes, man ist versucht, in dem wie getuscht wirkenden Auftrag des Pigments, der dem Inkarnat bei aller Unwirklichkeit der Farbe eine fabelhaft duftige und lockere Wahrheit gibt, ein Übergreifen der Malgewohnheiten von den gleichzeitigen Aquarellen auf die Technik der Ölmalerei zu erkennen. Ganz unwirklich, an der Form des impressionistischen Weltbildes gemessen, über Tag und Stunde des belanglosen Ereignisses hinausgehoben, gewinnt die Szene mit der stillen Feierlichkeit des Sitzens und Gelagertseins der vier Gestalten, etwas seltsam Phantastisches, ja Dämonisches. Es ist die Stimmung, aus der heraus die griechische Phantasie den Mythos vom Schlafen des großen Pan gedichtet hat.

Und darum in all seiner Unwirklichkeit doch auch ein Spiegelbild der Natur. —

Die gleiche, höhere Form der Wirklichkeit, bald breit und derbe, bald spitz und schwebend tragen auch die anderen profanen Gemälde dieser Jahre: „Im Nachtkafé“, „Theetisch“, „Leute im Dorfkrug“, Porträts wie: „Der Kirchenrat“ oder „Der Pastor“ — auf scharf gelbgrünem Grund — ein Kontrast von Gelbgrün und Blau —: insgesamt eine seltsame Versammlung ländlicher und ganz mondäner Charakterfiguren, zu denen vielleicht Strindbergs Gestalten die einzig vergleichbare literarische Parallele geben.

Im Jahre 1910 hat Nolde längere Zeit in Hamburg gelebt. In das Nachklingen des mächtigen Erlebnisses der biblischen Bilder traf nun, von neuem überwältigend, der Eindruck der Elbe bei Hamburg und des Hamburger Hafens. Schon im Jahre 1908 war eine Reihe Noldescher Radierungen in Hamburg entstanden, zartlinige Alstermotive, lebendig und reich in der schwebenden Bewegung der vor dunkelschraffierten Ufersilhouetten im frischen Segelwind schrägliegenden Jachten. Hier aber fehlt noch das Letzte an Gestaltung, das elementare Erlebnis, das völlige Selbsthingegenommensein, das bei allen Hamburger Blättern aus dem Jahre 1910, Eisenradierungen, Holzschnitten und Tuschemalereien auf chinesischem Papier so unwiderstehlich fortreißend wirkt. Nolde hat damals im Hafengebiet selbst gewohnt, so daß auch nachts noch das Pfeifen und Brausen und Dröhnen des Hafens, dieses rastlos lebendigen Arbeitswesens ihn umgab. Was man den Blättern selbst anmerkt, die traumsichere, gewaltsam hervorgesprudelte Selbstverständlichkeit ihrer Entstehung, bestätigt der Bericht des Künstlers: wie er sich seinem Werk damals ganz habe gefangen geben müssen: Tag und Nacht in dem kleinen Gasthaus, an den Vorsetzen oder im gemieteten Boot auf der Elbe, selbst im Lärm und Ruß und Rauch des Hafens atmend, ganz aufgehend in dieser elementaren Atmosphäre, die in seine Arbeit einging und uns heute noch mit unverminderter Lebensgewalt aus der schwarzen Kunst dieser Radierungen, Holzschnitte und Tuschemalereien entgegenschlägt.



Mann und Weib 1919

Alles beruht in den Pinselzeichnungen auf der Verteilung der Massen. Die Blätter entfalten schon ihre volle künstlerische Wirkung in der Erhöhung des Lebensgefühls durch das unmittelbare Mitempfinden der Wucht und Energie, die aus dem Leben und der Kraft des Pinselstrichs hervorsprühen. Wie eine jähe Erkenntnis muß es damals über den Künstler gekommen sein, wie ein Rausch der Hingabe an dieses neue Dasein, wie ein Zwang selbstlos-selbsterfüllten Schaffens, das wieder einmal alle seine geistigen und physischen Kräfte hinnahm. Man glaubt im Anblick dieser Radierungen den harten Klang des spitzen Stahls auf der kalten Eisenplatte zu hören und meint, die Splitter und Späne unter dem kerbenden, grabenden, rillenden Schnitt des Messers stieben zu sehen. Die Platten müssen in einem wahrhaft furiosen Tempo radiert und geschnitten sein. Der Schöpfungsakt wirkt sich in ihnen mit einer so unmittelbaren Kraft aus, daß man in dem magischen Liniengewirr, in den dunklen, drohenden Silhouetten von Speicherwänden und Schiffsleibern die ursprüngliche Gestaltungskraft der Natur selbst an der Arbeit zu sehen meint. Es ist wirklich so, als sei der Künstler nur ein dienendes Werkzeug dieses dämonischen Formwillens der Natur, als habe er nur den innersten Lebensenergieen jedes Dinges zu Gestalt und Form verholten.

Nolde erzählt selbst, wie er damals die über Tag radierten Platten abends unbekümmert in das Ätzbad gelegt habe, bei sich selbst gewiß, jedesmal dann zu erwachen, wenn die Säure die gewollte Wirkung getan hatte: bis zu dem Maße gehörte er mit Leib und Seele diesem Werk, daß er noch im physischen Schlaf in ihm fortwachte, an ihm fortwirkte. Das ist in dem Maße geschehen, daß eine große Zahl der Radierungen nur in einem einzigen Plattenzustand, dem ersten und endgültigen, vorhanden ist, während Nolde es sonst liebt, durch nachträgliches Fortnehmen und Hinzufügen von Einzelheiten und ganzen Strichlagen die Platte zu verändern, um in verschiedenen Plattenzuständen immer neue Wendungen des Eindrucks zu erzielen.

Die Schönheit und das innere Leben dieser Blätter kann ebenso nur vor den Originalen erkannt werden, wie die farbige Wirkung der Gemälde. Nur da fühlt man das derbe Holz, das weiche, bei aller Weichheit geschmeidige Kupfer, das härtere spröde Eisen noch im Schwarz des Druckes durch, nur da werden auch das reiche Leben der Maserung der Holzplatte, die Mannigfaltigkeit der Helligkeits- und Dunkelheitsgrade wirklich lebendig, die seltsamen Licht- und Schattenfiguren, die die ätzende Säure in Sprengelungen, Punkthäufungen und Ringeln, in scharf umgrenzten Flecken und in Wolken mit verwaschenen Rändern auf die blanke Metallfläche gezaubert hat. Jedes Blatt, ja jeder einzelne, vom Künstler selbst mit der Hand genommene Abdruck ist eine Existenz für sich — jedes einzelne Blatt ist ein in sich lebendes, abgeschlossenes Ganzes, und doch bilden sie erst alle zusammen genommen eine letzte höhere Einheit, wie die Figuren eines Dramas, von denen jede einzelne erst im Zusammenspiel mit allen anderen ganz lebendig wird.

Nolde kennt das Meer, wie es vor ihm noch kein Künstler gekannt hat. Er sieht es nicht vom Strande oder vom Schiffe aus, er sieht es so, wie es in sich selbst lebt, losgelöst aus jedem Bezug auf den Menschen, als das ewig regsame, ewig wechselvolle, ganz in sich selbst sich auslebende, in sich selbst sich erschöpfende göttliche Urwesen, das bis heute noch die ungebändigte Freiheit des ersten Schöpfungstages sich bewahrt hat. So lebt das Meer auch in den Hamburger Blättern und alles Menschenwerk drum und dran, die Krane und Docks, die Segler und Schlepper, die gleitenden Fischdampfer und die mit schneeweißem Buggischt durch die dunklen Wellen schießenden Pinassen mit ihren schrillen Dampfpfeifenwölkchen und ihren rußschwarzen, mächtig aufwirbelnden, vom Winde zusammengeballten und auseinander gewirbelten, langhinziehenden, hochgeschwungenen und wieder auf das Wasser niedergedrückten Rauchfahnen sind nur da, um die Unendlichkeit des unendlichen, unendlich regsamen und wandelbaren Elements um so deutlicher zu machen.

Auf den Meerbildern dieser Jahre fehlt alles menschliche Detail ganz. In seiner Einsamkeit ist es ein immer wieder auftauchendes Motiv von Noldes Kunst. In allen wechselnden Möglichkeiten seines Daseins hat er das Meer gemalt, meist aber gewaltig aufgereggt oder in breiter pathetischer Dünung wogend, mit weißen Schaumrändern sich in sich selbst zurückstürzend, unter drohenden schweren Wolken, hinter denen der herbstliche Abendhimmel in roten und tief orangefarbenen Tönen blutet.



III

O mein Freund, wiederhole es dir unaufhörlich, wie kurz das Leben ist, und daß nichts so wahrhaftig existiert, als ein Kunstwerk. Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal aufbrennt, wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken sein, die in das Haus Gottes gehen — dann erst kommt Finsternis.

Caroline an Aug. Wilh. Schlegel. 1. März 1801.

ES sind die letzten Jahre vor Noldes Reise in die Südsee, in denen seine künstlerische Schaffenskraft sich mächtig vertieft, Jahre, in denen er nach eigener Aussage die höchsten Anforderungen an sich selbst gestellt hat, und »deren Erfüllung ist unendlich schwer«. Dabei war dies auch äußerlich betrachtet, zunächst wenigstens, eine schwere Zeit tiefer künstlerischer und zugleich menschlicher Vereinsamung. Ganz wenige nur waren es, die die innere Freiheit des Geistes und die vorausschauende Klarheit des Blickes hatten, um dem Freunde auf dem Wege zu folgen, den er selbst mit nun nicht mehr beirrbarer Sicherheit ging.

Das Bild „Pfingsten“ war im Jahre 1910 von der Jury der Berliner Sezession, der Nolde seit einer Reihe von Jahren angehörte, unter Liebermanns Vorsitz von der Ausstellung zurückgewiesen worden. Diese eine, heute nicht mehr zu begreifende Tatsache beleuchtet grell die Unhaltbarkeit der damaligen Lage. Wer will heute noch bestreiten, daß damit dem vornehmsten, ja dem eigentlich einzig gültigen Grundsatz einer Künstlergemeinschaft: Anerkennung der Freiheit auch der ganz anders gearteten künstlerischen Anlage — Gewalt angetan worden ist? Denn dieses Gemälde war doch noch etwas anderes, als nur eine

erstaunliche Talentprobe, und doch hätte das allein die Aufnahme des Bildes in die Ausstellung verbürgen müssen. Schon damals hätte es, unter Künstlern wenigstens, deutlich sein müssen, daß es sich bei diesem Bild um ein Werk voller menschlicher Reife und hoher künstlerischer Meisterschaft handelte.

Nolde selbst jedenfalls mußte die Ablehnung seines Bildes als eine Vergewaltigung seines künstlerischen Wollens empfinden, und es ist klar, daß bei der Gegensätzlichkeit der menschlichen und künstlerischen Temperamente unter diesen Verhältnissen eine friedliche Verständigung nicht mehr möglich war. Der Erfolg hat gezeigt, daß die Sezession durch den Ausschluß Noldes nur sich selbst jede gesunde und fruchtbare Entwicklungsmöglichkeit abgeschnitten hat. Durch seinen Ausschluß hat diese Gemeinschaft, die in den ersten Jahren ihres Bestehens, — so lange, wie sie selbst noch im Kampf um die Anerkennung der eigenen künstlerischen Ziele stand, — wirklich Trägerin künstlerischer Gesinnung gewesen ist, sich selbst zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Sie zerfiel mit innerer Notwendigkeit, nachdem sie den tiefsten sittlichen Rechtsgrund ihres Bestehens selbst zerstört hatte.

So tief Nolde nun auch diese Spannung der kunstpoltischen Zustände mit ihrer kritischen Lösung ergriffen haben mag — diese Kämpfe bleiben doch nur Ereignisse des äußeren Lebens, belanglos für sein tieferes Dasein, völlig belanglos für die Vertiefung seiner Künstlerschaft.

Denn nie hat Nolde für andere, nie mit dem Gedanken an die Wirkung oder gar den Erfolg, immer nur nach dem Zwang der eigenen Natur geschaffen. Auch die Ausstellungen seiner Werke, die in diesen Jahren schon zahlreich und überall in Deutschland veranstaltet worden sind, hat er kaum des Publikums wegen, das ihm ja doch überall nur mit dem tiefsten Mißtrauen, mit Spott und Verdächtigung und barem Unverständnis dankte, sondern ganz wesentlich um seiner selbst willen, für sich selbst und die nächsten Freunde seiner Kunst veranstaltet. Oft genug mit tiefem, innerem Widerstreben.

Er selbst wollte sich auf solchen Ausstellungen Klarheit über Recht und Wert des einzelnen Werkes und ihrer Gesamtheit verschaffen, darum hat es auch kaum eine Ausstellung seiner Werke gegeben, bei der er nicht selbst sorgsam die Wahl der Werke getroffen, kaum eine, solange er in Deutschland war, die er nicht selbst gehängt hätte.

»Es ist mir immer wie ein Glück, einiges zu haben, daß nur wenige kennen«, heißt es in einem Briefe aus dem Jahre 1913 — und weiter: »es hat für den Künstler etwas Betrübendes, wenn seine Schöpfungen verallgemeinert werden, sie sind so rein, solange sie noch bei ihm allein sind«. Und ein andermal, aus dem Jahre 1912: »mit etwas wehmütigem Sinn habe ich gestern bei Arnold einige Bilder gehängt. Es ist keine Freude, sie auf den Markt zu tragen«. So war es früher schon immer gewesen. Schon im Jahre 1909 schreibt Nolde aus Alsen: »Wenn meine Kunst so schönen Zweck erfüllt und so schöne Freude gibt, wie Noe mir in seinem letzten Schreiben sagt, so sollte man fast glauben, daß dieses allein einen Künstler zum stetigen Schaffen veranlassen könne.

Es ist sehr schön, und doch kann dieses nur eine Folge sein, wenigstens mich macht es stets erregt und unwillig, wenn während dem Entstehen auch nur ein Gedanke sich einschleicht, was wohl einer sagen oder wie wohl jemand sich da freuen könne«.

In der Tat hat Noldes ganze Kunst den Charakter des Unöffentlichen, ganz persönlich Bestimmten. Nicht nur die Zeichnungen, die wohl immer, gleich Tagebuchnotizen bis zu einem gewissen Grade ausschließliches Eigentum des Künstlers bleiben — auch seine Graphik und seine Gemälde sind im eigentlichen Sinne nur für ihn selbst da, und nur ihre innere Intensität, ihre über den Lebensinhalt des Einzelnen hinausgreifende Gültigkeit, hat ihnen die Wirkung ins Große und Allgemeine erzwungen.

Immer wieder spürt man es, wie er mit jedem Bild ein Stück seiner selbst fortzugeben meint und als die ersten großen Verkäufe Wirklichkeit wurden — Verkäufe von Gemälden, von denen er nie im Ernst gedacht hatte, daß er sie einmal würde fortgeben sollen —,

da überwog der Schmerz über den Verlust die Freude über die endliche, späte Anerkennung, ja im Grunde, glaube ich, betrachtet Nolde auch die Bilder, die nicht mehr in seinem Besitze sind, immer noch als sein eigentliches Eigentum.

Der amerikanische Paläontologe Edw. Cope macht in seinen Untersuchungen über die Grundfaktoren der organischen Entwicklung die Bemerkung, daß die Ausgangspunkte der fortschrittlichen Reihen eines Zeitabschnittes nicht die Endformen vorhergehender Zeitalter sind, sondern weiter zurückliegende Punkte derselben Reihe.

Das gleiche Gesetz beherrscht die geistige Entwicklung. Auch die letzte Form des Impressionismus, die Form äußerster Verfeinerung und Verdünnung der Anschauung war einer natürlichen Weiterbildung nicht mehr fähig. Überall knüpft die neue Generation darum an frühere, dem eigenen Empfinden näher liegende Formen an, ähnlich wie sie es mehr als ein Jahrhundert früher, als das Rokoko sich ausgelebt hatte, getan hatte.

Solch Wiederanknüpfen an Vergangenes und scheinbar weit Entlegenes kann bewußt geschehen, und geschieht, heute wie damals, in der Mehrzahl der Fälle gewiß bewußt. Es kann aber auch rein aus dem Instinkt für das Künstlerische geschehen, aus einem tiefen Gefühl heimlicher Wahlverwandtschaft, über die sich der Verstand keine Rechenschaft zu geben vermag.

So ist es in Noldes Fall von Anfang an gewesen.

Er selbst hat die zahlreichen Stilleben, zu denen vor allem die „exotischen Figuren“ gehören, gelegentlich als Erholungsarbeiten bezeichnet, mit denen er, der reinen sinnlichen Gestaltungslust des Malens, der vollen und gesunden Freude an der Schönheit der Farbe hingegeben, die Pausen zwischen den alle seelischen Kräfte aufs Äußerste anspannenden biblischen Bildern ausgefüllt habe. Mit ihnen hat er sich aus der Weltentrücktheit gewissermaßen immer wieder zum Leben und zur Wirklichkeit des Daseins zurückgefühlt.

Allein, diese Bilder bedeuten doch in seinem Gesamtwerk weit mehr. Gleich bei seinem ersten Bekanntwerden mit den einfachen Kunstwerken der wilden Völker muß Nolde nicht nur von dem sinnlichen Reiz der ungebrochenen, starken und zarten, immer ganz reinen Naturfarben und von der ursprünglichen Großartigkeit ihrer Vorstellungsform betroffen gewesen sein. Er hat mit dem Gefühl des Menschen und des Künstlers diese Fetische und Tanzmasken, diese Schnitzereien und Malarbeiten von Anfang an ganz ernst genommen, weil er tief sah, weil er fühlte, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, den bei aller ihrer scheinbaren Einfachheit handwerklich und künstlerisch überaus feinen und mächtigen Schöpfungen der Südseeinsulaner ein dem eigenen grundverwandtes Wollen innewohne.

Und tatsächlich ist ja auch bei allen diesen Naturvölkern, ebenso wie bei ihm, die Kunst nichts weniger, als nur die Folge eines leichten, die Natur nachahmenden Spieltriebes, sie ist vielmehr, hier wie dort, die starke und reine Ausdrucksform — die einzige ihm erreichbare — für die tiefsten, künstlerischen und religiösen Erregungen und Bedürfnisse des Künstlers.

Was den modernen Künstler in Nolde von Anfang an diese wilden Grotesken, vor allem die Maskenkunst der Südsee, so tief und ernst hat nehmen lassen, ist die mystische Kraft der Empfindung, die in den besten dieser Schnitzwerke zu einer über jede banale Wirklichkeitsform weit hinausgreifenden barocken Steigerung des Ausdrucks geführt hat, die über die individuelle Bindung fort an Allgemeinmenschliches rührt. Er fand hier zugleich ein wesentliches, schon in seinen frühesten graphischen Arbeiten vorgebildetes Stilmoment der eigenen Kunst in ebenso naiver wie eindringlicher Anwendung vor. Mit den namenlosen Schnitzkünstlern der Südsee trifft der heute schaffende europäische Künstler in der Erkenntnis überein, daß dem mimischen Ausdruck der Gebärde, der Charakterform der Gesichtszüge in ihrer letzten Verinnerlichung etwas schlechthin Groteskes, etwas der Maskenstarre innerlich Verwandtes eigen ist.

Es versteht sich von selbst, daß Nolde auch diese Dinge nie einfach hat übernehmen können, so wenig wie die dramatischen Bilder der Reinhardtschen Künstlerbühne. Er hat auch diese Wildenkunst stets von neuem über dem Feuer der eigenen Inspiration zu etwas ihm ganz allein zu eigen Gehörendem umgeschmolzen. Wenn er die Bühnenfiguren aus der Umgebung des Kulissenwerkes heraushob, um sie zu bunten Schattenbildern des Lebens zu entkörpern, so gibt er nun seinen Stilleben Farbengründe, auf deren klangvoller Fülle sich die groteske Form ins Unheimliche gesteigert abzeichnet.

Und überall mischen sich die echt exotischen Erfindungen mit anderen geistverwandten Dingen: Formen der frühen griechischen Kunst, geschnitzte Holzfiguren gotischer Altarschreine, schleswigsche Beiderwandwebereien, in denen frühmittelalterliche Webemuster in merkwürdiger Reinheit der Überlieferung durch die Jahrhundertfolge sich bis heute vererbt haben, mit japanischem Kunstgewerbe und indischer Bronze.

Ja endlich können ihm die bunten Figuren aus bleiglasiertem englischem Steingut, eine Königin Victoria, der Prinz-Gemahl, oder das Püppchen einer in süße Farben gekleideten Friedensgöttin zu Pferde, wie sie als Erinnerungen an eine Englandfahrt noch jetzt auf den Kommoden friesischer Schiffer stehen, Anlaß zu Stilleben werden, in denen sich die Größe der Form mit dem Geschmack zarter Farben verbindet.

Trotz des künstlerischen und seelischen Reichtums dieser Werke hat ein rohes und oberflächliches Urteil gerade an diese Gemälde Noldes den Vorwurf eines bewußten Zurückschraubens der künstlerischen Forderungen auf das Unentwickelte und des Aufgebens unersetzlicher künstlerischer Werte geknüpft. Auch in diesem Falle wurde wieder einmal nur das Äußerlichste des Gegenstandes gesehen. Als wären Shakespeares geistreiche Narren mittelalterlich-rohe Puppenspielfiguren.

Alle malerischen Mittel, die feinsten, wie die stärksten stehen dem Künstler in diesen Gemälden zu Gebote. Vielleicht gibt es nirgend-

wo sonst in seinem ganzen reichen Werk Stellen von einer so sieghaften und befreienden Schönheit der reinen Malerei, von einer so bezaubernden und ergreifenden Melodie der Farbe. Mühelos folgt der Pinsel jedem leisen Antrieb des Gefühls, und in jedem Strich, in jedem Ansetzen und jedem Absetzen des Pinsels empfindet das fühlende Auge das tief innerlich Beglückende einer vollkommenen Meisterschaft des Gestaltens.

Neben diesen hellen und klaren Bildern, zu deren leuchtender Farbe auch ein befangenes Gefühl leicht den Zugang finden muß, stehen gerade in diesen Jahren hochgesteigerter Schaffenskraft Gemälde von einer spröden Herbigkeit der Farbe und von einer Strenge der Form, die von der tiefen Einsamkeit des Schaffenden ganz umfassen zu sein scheint.

Während aus den Stilleben eine ganz glückliche, im Nehmen und Geben gleich reiche Weltlust spricht, versinkt hier die Welt mit ihrer bunten Wirklichkeit, und nur die aus dem tiefen Grund des Bewußtseins, der Ahnung aufsteigenden Gestalten haben noch Leben und Wahrheit.

Es sind diese die Werke, in denen Nolde sein Innerstes und Eigenstes ausgesprochen hat.

In Bildgedanken der ersten Jahre, die lange gleichsam unter der Schwelle des Bewußtseins geschlummert haben, quillt frisches Blut, sie werden jetzt erst recht lebendig und gewinnen nun plötzlich in Gemälden neue und endgültige künstlerische Gestalt.

Aus den sechs grotesken Masken, die am oberen Rand der Radierung „Lebensfreude“ vom Jahre 1905 aufgereiht erscheinen, haben sich in natürlichem Wachstum die vier großen Maskenbilder des Jahres 1911 entwickelt. An sie hat sich im Jahre 1914 unter dem Eindruck des Krieges, mit dem Gemälde „Trophäen“ noch ein letztes an Ausdruckssteigerung angeschlossen. Die Komposition kehrt in diesem Bild, den Ring schließend, zu der ursprünglichen Form einfacher Reihung zurück, die hohlen Masken der Radierung und der vier großen Stilleben aber sind zu abgeschlagenen Köpfen

verwirklicht, aus deren Wunden das dunkle Blutschwerniedertropft. Schon auf einer der frühesten Zeichnungen erscheinen seltsam spukhaft, wie die Geburt einer flüchtigen Laune, kleine, um aufgestellte Kerzen tanzende Figürchen, lebendig gewordene Puppen. Auf einem Blatt der Märchenholzschnitte „Mädchenphantasie“ haben sich diese Tänzerinnen der Zeichnung in tanzende Hampelmänner verwandelt, die mit eckigen Bewegungen ihre Glieder durcheinanderwerfen. Auch dieses alte Motiv wird jetzt neu lebendig in dem großen Gemälde der „Kerzentänzerinnen“ — das später selbst wieder zu einem Holzschnitt zurückgeformt wird —, in dem „Tanz um das goldene Kalb“, dessen eigentlicher Gegenstand die Reihe von Mädchen ist, die im Anblick des gleißenden Idols die plötzliche Wut zu Tanzen ergriffen hat, ja dasselbe Motiv spielt auch noch hinein in die beiden großen Gemälde der „Indischen Tänzerin“ und der „Birmanischen Tänzerin“, in denen im Jahre 1917 Erlebnisse der großen Reise gestaltet sind. Und so mag auch der phantastische Holzschnitt „Gefangene“ mit den am Boden liegenden und hockenden Frauengestalten als die erste Keimzelle für das Gemälde „Gier“, für die in wohliger tierhafter Trägheit quellend gelagerten groß- und dunkeläugigen Frauen des Bildes „Akte und Eunuch“ empfunden werden, und wieder führt eine Linie auch über diese Gemälde noch weiter zu den sonnenhaften, im Gelagertsein noch in schweren Rhythmen tanzbewegten „Gelben Akten“.

Der „große Vogel“ ist im Jahr 1912 aus dem frühen Holzschnitt zum phantastischen Gemälde von schweren, dunklen Farben geworden, und nach fünfundzwanzig Jahren erstehen die „Urmenschen“ der kleinen Zeichnung zu der „Waldmenschenfamilie“ des letzten Sommers.

Ein großer Ring scheint um das ganze bisherige Werk gespannt, denn in keinem von all diesen Beispielen handelt es sich um ein einfaches Übernehmen oder gar nur um eine bildliche Vergrößerung der ursprünglichen Eingebung, sondern überall um natürliches Wachstum, um eine ganz naturhafte Entfaltung zur Reife. Gemein-

sam ist fast allen diesen Bildern eine verhaltene, verinnerlichte Spannung. Aber wie besonders, wie ganz neu ist jedesmal das körperliche und das seelische Dasein gefaßt und geformt. Ein Masken- und Gestaltenspekum umdrängt den „Alten Pascha“, — dies war der Name des heute „Gier“ genannten Bildes —, in dem regungslosen, hochauferichteten Gegenüber der beiden Halbfiguren von „Krieger und Weib“ ist der ewige Gegensatz und Kampf der Geschlechter mit wortlosem Pathos versinnbildlicht. Ein Sich-Dehnen und Schwellen der Leiber im Genuß animalischer Hingegebenheit, ein In-sich-selbst-Rollen der weichen Glieder bei den am Boden knieenden, von dem Haremswächter bewachten Akten — eine ganze Welt scheidet sie von den lustigen Haremsweibchen des zwei Jahre späteren „Herrscher“-Bildes, auf dem links im Hintergrund eine ganze Leibgarde lanzenbewehrter Trabanten, Abkömmlinge jenes Einen, erscheint — von stählerner Gespanntheit die beiden hockenden Leiber von „Mann und Weibchen“, deren raubtierhaft schwächliche Glieder bis in die gespreizten Fingerspitzen, mit flutenden Strömen begehrender und doch wieder geheimnisvoll gebannter Leidenschaft, bis zum Überspringen des Funkens geladen sind.

Noch etwas anderes aber, als diese gelegentliche Wiederkehr älterer Gedanken in späteren, reiferen Werken verbürgt die innere Geschlossenheit von Noldes Werk. Er hat sich für den Ausdruck einzelner, von Bild zu Bild wiederkehrender Empfindungen, etwas wie eine eigene Hieroglyphik geschaffen, gleichsam eine Reihe von immer wiederkehrenden Symbolen seiner Empfindung. Sie wirken bisweilen ganz so, wie die regelmäßig wiederkehrenden Verse, mit denen das heroische Epos, regelhaft wiederkehrende Handlungen und Stimmungsfolgen schildert und mischen in die Spannung des dramatischen Aufbaus einen Zug epischer Ruhe. Innerhalb dieser Gleichwertigkeit der Grundformen aber welcher unerschöpflicher Reichtum der Gestaltung im Einzelnen. Das noch ungeübte, unerzogene Auge, das die überwältigend herein-

brechende Formenwelt erst auffassen lernen soll, vermag den Reichtum der künstlerischen Gestaltung noch gar nicht in seiner Fülle und Feinheit zu erfassen. Da heißt es etwa von den Aposteln des Pfingstbildes, sie sähen aus einer wie der andere, und die Erklärung lautet: „jawohl, sie sehen sich so ähnlich, wie ihre Gefühle“. Das ist gewiß eine kluge Deutung des ersten Eindrucks, es ist aber doch nur bis zu einem bestimmten Grad zutreffend. Denn, je tiefer man sich in die Reihe dieser seltsam von innen erleuchteten Köpfe hineinfühlt, um so mehr tritt der anfängliche Eindruck des Gleichartigen der Gesichter zurück und immer stärker wirkt dann die Unverwechselbarkeit, die von Zartheit zu Kraft des Ausdrucks gesteigerte Persönlichkeit jedes einzelnen in dieser ganzen Reihe scheinbar so gleichgeformter Köpfe. Und nur was die herbe Zeichnung der Gesichtslinien, der räumliche Aufbau der Physiognomien für sich allein noch unentschieden lassen könnte, das klärt dann wirklich hier, wie im „Abendmahl“ und der „Verspottung“ die bald wilde und harte, bald ganz reine, feierliche und heilige Farbe auf, die gewiß das warme Lebensblut dieser ganz aus dem Gefühl geflossenen Kunst ist.

Ein Wechsel und ein Wachsen des Reichtums von Bild zu Bild. Die Jünger des Abendmahls sind andere, als die des Pfingstbildes, und für den einen Christus selbst ist von Werk zu Werk immer wieder eine ganz neue Erscheinungsform gefunden, wie in unerschöpflichem Hervorquellen stets neuer Gestalten.

Zwei Schöpfungen heben sich aus dieser Fülle von Erfindungen heraus, beide in dem reichen Jahre 1912 entstanden: das neunteilige „Altarwerk“ und die dreiteilige Geschichte der „Maria Aegyptiaca“.

Die früheren biblischen Bilder, denen auch noch „Christus in der Unterwelt“ zugehört, sind als eine Folge von Einzelgemälden entstanden, mit starkem Bezug freilich aller aufeinander. Unvergesslich bleibt die Wirkung, die diese stolze Reihe von Gemälden auf den schönsten frühen Ausstellungen Noldescher Werke in

Hamburg und Halle entfaltete, wenn etwa das „Bethanien“-Bild von „Abendmahl“ und „Pfingsten“ eingeschlossen, und diese wieder von der „Verspottung“ und „Christus mit den Kindern“ gerahmt, eine Wand beherrschten. Da wirkte diese ganze Reihe wohl als eine künstlerische Einheit zusammen, wie die einzelnen Gesänge einer Heldendichtung oder wie die Akte einer Tragödie. In den beiden mehrteiligen Kompositionen ist der Bezug der einzeln gerahmten Gemälde — die wohl auch noch jedes für sich bestehen könnten — von vornherein noch stärker zu einheitlicher Wirkung gefügt.

Über das die Flügel überhöhende Mittelbild der Heiligenlegende mit der Bekehrung der Sünderin, die mit hochgeworfenen Armen und niederflutendem Haar vor der plötzlichen Sonnenerscheinung der Madonna in die Knie gefallen ist, springen die Funken vom linken zum rechten Seitenbild hinüber, von dem Bild der Verworfenheit zum Bild der Entsühnung in pathetischem Widerspiel von Empfindungen, Farben und Gesten.

Diesem gewaltsam ausbrechenden Dreiklang steht das neunteilige Altarwerk in einsamer, tiefer Lautlosigkeit gegenüber: die „Kreuzigung“ im Mittelbilde, eingefasst von den paarweise übereinander geordneten Einzeldarstellungen aus dem Leben Christi. „Heilige Nacht“ und „Anbetung“, „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ und „Die Gefangennahme“ auf dem linken Flügel, auf dem rechten die „Auferstehung Christi“ und „Die Frauen am Grabe“, „Die Erscheinung des Verklärten“ unter den zweifelnden Jüngern und die „Himmelfahrt“, der heiligen Nacht des linken Flügels zu äußerst rechts gegenübergestellt.

In verhüllter, von aller Weltwirklichkeit und Lebensschönheit ganz weit abgerückter Form wirkt diese wandbeherrschende Gemäldegruppe mit ihren großen, in enge, schwarze Rahmenleisten gefaßten Figuren, wie ein urweltlich-geheimnisvolles Mysterienspiel.

Alle Gestalten sind von unerbittlichem, weltvergessenem Ernst durchwaltet. Maria hebt in der heiligen Nacht ihr rötliches, gelb-blondes Neugeborenes in den tiefblauen Nachthimmel dem großen

Stern der Verkündigung wie ein Dankopfer entgegen; bei der Anbetung hält der älteste König das Kind im Schoß und Maria selbst ist anbetend vor dem ihr entsprungenen Wunder in die Knie gesunken. Der Auferstehende steht mit hängenden Armen hochaufgerichtet vor Glutlohe und zuletzt entschwebt der unheimlich Verklärte mit ausgebreitet-erhobenen Händen dem engen Ring der Jünger, von denen nicht einer die Hand, ihn zu halten, hebt. „Jeden wahren Künstler“, sagt Stefan George, „hat einmal die Sehnsucht befallen, in einer Sprache sich auszudrücken, deren die unheilige Menge sich nie bedienen würde, oder seine Worte so zu stellen, daß nur der Eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne; klangvolle Dunkelheiten sind bei Pindar, Dante und manche bei dem klaren Goethe“.

Klangvolle Dunkelheit ist in diesem Werke Noldes, in dem alles so klar, so zum Greifen deutlich, so von Strich zu Strich des Pinsels nachfühlbar schön gemalt ist, und in dem zugleich alles unwirklich, rätselhaft, nicht von Menschenhand geformt, sondern gleichsam aus sich selbst heraus zum Bild geworden zu sein scheint. Gerade dieses Werk, in dem Nolde sein Innerstes mitgeteilt hat, und das ihm bis ins Letzte ganz allein zu eigen gehört, ist in der freskohaften Monumentalität seiner Form, geheimnisvoll über die Person seines Schöpfers hinausgewachsen. Die Einzigartigkeit des Gegenstandes — nein, vielmehr die Einzigartigkeit der Empfindung, mit der dieser Gegenstand aufgenommen, und die Unverrückbarkeit der schwer zu fassenden Form, in die sie gekleidet ist, haben dieses Werk in eine Schicht hinaufgehoben, in der der Gedanke an den Einen Berechtigung und Sinn verliert.

Die biblische Heilsgeschichte ist der Inhalt dieses Altarwerkes. Aber neben diesem greifbaren Gegenstand noch etwas anderes, allgemeineres, umfassenderes: die Tragik der vollkommenen Einsamkeit des Schaffenden, der, sich selbst vielleicht, den Menschen gewiß, Geheimnis und Rätsel, von der Geburt durch den Tod zum Leben geht, während die Gier gefühllos über seinen königlichen Purpurmantel die Würfel wirft.

IV

„Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist . . .

Wie verhält sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfassen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis. Schiller.

AUCH der scheinbar ganz frei im Losgebundenen seiner eigenen Vorstellungen lebende Künstler ist durch geheime Fäden den innersten Lebenskräften seiner Zeit eng verbunden. Ihm selbst unbewußt, gewinnt ihr entscheidendes Wollen in seinem Werke Gestalt.

Carl Hauptmanns phantastisches Tedeum „Krieg“, das im Frühjahr 1914 erschien, wird immer als ein Zeugnis für die rätselhafte Gabe des Dichters gelten müssen, kommende Weltereignisse, Welterschütterungen in künstlerischen Gestaltungen vorwegzunehmen. Etwas ähnliches spukt in Noldes Werk in mehreren Gemälden aus dem Sommer des Jahres 1913. Er hat diese Bilder, die ihn selbst tief ergriffen, ohne daß er noch über ihre eigentliche Bedeutung und ihren künstlerischen Wert mit sich selbst zur Klarheit kommen konnte, damals nur wenigen Nahvertrauten zeigen mögen. „Soldaten“ und „Krieg“, Dinge, die eins wie das andere seinem ganzen bisherigen Vorstellen fernegelegen hatten, drängen sich ihm nun mit einem Male ohne einen äußeren Anlaß, unwiderstehlich auf. Das eine, ein Breitbild: eine Mauer von behelmtten Infanteristen mit präsentiertem Gewehr, das andere, ein nur wenig verbreitertes Quadrat. Zwei Reitersoldaten, die mit hochgeschwungenem Säbel

über einen Trümmerhaufen scheußlich gefallener uniformierter Leichen im höchsten Galopp der Pferde hinwegsetzen: etwas wie eine neue Form des apokalyptischen Gesichts. Unvergänglich der ausgezackte Umriss des dunklen und des weißen Pferdes mit ihrem Sprung über den Tod in die eigene Vernichtung. Und eine verwandte nur ganz ins Innerliche, ins Mythische und Zeitlose gehobene Pathetik des Schauerlichen in den „Erregten Menschen“ desselben Jahres.

Alle drei Gemälde mußten damals beziehungslos erscheinen und wurden so als rätselhafte Ausgeburten einer wilden Laune mit halbem Glauben, halbem Zweifel aufgenommen. Dem Zurückblickenden erscheinen sie heute als Zeugnisse einer dämonischen Sehergabe, beziehungsweise der nächsten, heute im schnellen Ablauf der Ereignisse selbst schon wieder zur Vergangenheit gewordenen Zukunft eng verknüpft.

Ein tiefer Einschnitt in Noldes äußerem Leben folgt diesen seltsamen Bekenntnissen, die große im Spätsommer des Jahres 1913 unternommene Reise, die ihn über Moskau durch Sibirien, China und Japan zu längerem Aufenthalt in die deutschen Südsee-Schutzgebiete und über Java und Birma erst im Kriege nach Deutschland zurückgeführt hat.

Der Sinn dieser Reise war gewiß nicht das Bedürfnis, neue Eindrücke als Stoff zu künstlerischer Gestaltung zu gewinnen. Gerade die letztvergangenen Jahre hatten ihm ja selbst bewiesen, wie lebendig der Quell inneren Erlebens immer noch in ihm selbst sprang: Gestaltung fordernd und findend. Viel eher mag ihn jetzt das Verlangen überkommen haben, dieses übermächtig in ihm selbst Vorhandene, durch neue Lebenserfahrungen zu dämpfen und zeitweilig zurückzudrängen. Dem Verlangen nach Wirklichkeit, dem Bedürfnis sich so durch eine neue Erlebniswelt von sich selbst zu entlasten, mag sich dann auch der Wunsch gesellt haben, für eine Zeitlang ganz frei aus der Enge der Gegenwart und der gewohnten Umgebung in eine neue Welt hinauszutreten, um „nur



Südseekopf 1914

einmal das menschliche Dasein ohne falschen Beigeschmack durchaus rein zu genießen“.

Es ist darum auch gar nichts von Romantik irgend welcher Art in dieser Reise. Alles Tun und Erleben hat das Gepräge von Wirklichkeit.

»Unser Schiff geht seinen Gang im stillen Ozean; es ist wirklich ganz still und heiß. Die kleinen Flugfische streichen erschreckt zu beiden Seiten über die Wasserfläche hin. Vier kleine, sonderbar schöne Fische habe ich hingehängt zum Trocknen in der Sonne, aber leider, die prächtige gelb-schwarz-violette Farbenzeichnung geht wohl ganz verloren«.

So geruhig, dem vollen Genuß des einfachen Daseins hingegeben ist der Ton aller der schönen Reisebriefe, und so voll Leben und Wahrheit sind auch die künstlerischen Arbeiten dieser Reisemonate. Auf die selbstherrliche Gestaltung, Umgestaltung der letzten Jahre, folgt ein erneutes Eintauchen in die Wirklichkeit des Lebens und der Welt, aus deren reifer Fülle die innere Vorstellung sich von Neuem bereichert und vermenschlicht.

Zartlinig hingeschriebene Zeichnungen, Tintenmalereien vom Hoang-ho mit schmetterlingsleicht und beweglich wie Kork auf dem breitströmenden Wasser segelnden und schaukelnden Dschunken — eine lange Reihe lebensgroßer Eingeborenenköpfe aus der Südsee, Bildnisse voll zartester und stärkster Lebenskraft, die dicht aneinandergelegt ein erstaunliches Mosaik von Leben, Kraft und glühender Farbe bilden.

Alle draußen unter dem helleren Himmel in der starken Glut der Tropensonne gemalten Bilder, sind in den Kriegswirren der Heimreise verlorengegangen¹⁾ — nur die Zeichnungen und Aquarelle blieben aus der ganzen Ernte des reichen Jahres erhalten, und neben ihnen ein paar auf der langen Seefahrt aus einem Stück dichten, zur Gestaltung reizenden Holzes geschnittene Figuren. Eine streng aufgerichtet stehende Madonna, eine Tänzerin von

¹⁾ Inzwischen sind diese im Jahre 1914 in Suez beschlagnahmten Gemälde von Nolde in England wieder aufgefunden worden.

lustigem Umriß des goldenen Gewandes, der Priester — alle von holzmäßiger Geschlossenheit des Leibes und der sparsamen Bewegung. In neuer Form ist plötzlich unter dem Anreiz des edlen Stoffes die Schnitzlust der ersten Lernjahre noch einmal erwacht.

Man hätte erwarten können, daß die starken Eindrücke des Fremden das groteske Element in der Kunst Noldes steigern würden. Das Gegenteil ist eingetreten. Wenn die neuen Erlebnisse von Welt und Menschen auf seine streng geschlossene, aus dem Gesetz des eigenen Wesens fließende Form überhaupt einen Einfluß geübt haben, so ist es der der Beruhigung und Vertiefung seiner eigenen künstlerischen Menschlichkeit in sich selbst.

In den Werken der letzten fünf, sechs Jahre ist eine Ausgeglichenheit, ein tiefes und volles Pathos — aber es ist ein Pathos der inneren Fülle, nicht irgend eines äußeren, nach außen drängenden Überschwanges.

Die „Drei Russen“ geben eine schlichte Reihung dreier Köpfe in reiner Vorderansicht, aufgebaut wie eine Wand, — und so noch andere Bildnisgruppen der Kriegsjahre und Bildnisgruppen dem Künstler nahvertrauter Menschen. Daneben stehen Naturbildnisse, „Erdlebensbilder“ in den großen Landschaften des Jahres 1916. „Weißes Mutterpferd“ mit den treibenden weißen Wolkenballen — „Landschaft mit jungen Pferden“ mit der mächtigen, drohend und segnend zugleich wie die Hand Gottes über die grünen Flächen der Erde ausgereckten Wolkenhand. Beide Bilder könnten mit höherem Recht noch als jenes früheste, und in noch umfassenderem Sinne „Heimat“ heißen.

Es ist ein Wachsen der Empfindung für alles Menschliche, ein Wachsen der Formen ins Große, Überpersönliche und Überwirkliche der Anschauung, hier ebenso wie in den wogenden Meerbildern und den Blumengärten der letzten Jahre, in denen jedes Gewächs zum voll sich auslebenden, fast menschlich reichen Wesen geworden ist.

Alle die alten Themen — man darf das musikalische Gleichnis

wählen —, die jetzt noch angeschlagen werden, sind nun in machtvolleren Tiefenlagen, in vollerer Klangfarbe, in reicherer Besetzung aller Instrumente durchgeführt.

Noch einmal gelingt nun auch eine Reihe biblischer Bilder, in denen etwas wie ein Wiederanknüpfen ist an die ersten nun schon ein halbes Jahrzehnt und mehr zurückliegenden Themen über das vierteilige Altarwerk hinweg.

Jene, Abendmahl, Pfingsten, Verspottung, Bethanien, schienen einer Vertiefung des Ausdrucks nicht mehr fähig und sie erscheinen auch jetzt noch von vollkommener Gültigkeit und Reife, und doch ist in den letzten religiösen Bildern etwas, was noch tiefer als jene greift: das Pathos des Leidens, des Verzichts, der Ergebenheit, wie es nur aus dem Aufnehmen der letzten und schwersten Lebensgesetze in das eigene Gefühl gewonnen werden kann: „Grablegung“ — „Einzug in Jerusalem“.

Ihnen geht das Bild „Herrscher“ voran. Kein biblisches Thema, aber ein im profanen Motiv schon ganz biblisch, mehr noch: ganz religiös gestimmtes Gemälde. Ihnen folgt die „Junge Mutter“ — die endgültige Formung des ältesten Vorwurfs, der Nolde durch alle Jahre immer wieder zur Gestaltung gelockt hat. Hier in diesem letzten Bilde ist es die scheinbar ganz mühelos, wie in einem Ausatmen, Form gewordene Deutung des tiefsten Geheimnisses, das das Menschsein über alle Natur erhebt und es zugleich geheimnisvoll tief in alles Naturhafte hineinsenkt.

Von einer Generation zur andern schafft der Künstler die Welt neu, und wir müssen sie immer wieder mit seinen Augen sehen lernen, denn die Wirkung, die der schaffende Künstler auf seine Mitwelt ausübt, ist unwiderstehlich.

Wir leben mitten in einer solchen Zeit der Umgestaltung aller bis vor kurzem scheinbar noch feststehenden und für gültig gehaltenen Werte, als Mithandelnde, Mitleidende in dem großen Schauspiel, in dem der Genius das Empfinden einer ganzen Generation in neue Bahnen lenkt.



Holzfigur 1914

Diese Umformung aller geistigen und seelischen Vorstellungen ist noch nicht zu Ende geführt, und die Anpassung auch an die neuen Ausdrucksformen der Kunst hat sich noch nicht rein vollzogen — wer sich ihnen wissentlich verschließt, schließt sich damit selbst von den fruchtbarsten Lebenskräften seiner Zeit aus. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob das Werk des Künstlers in irgend einer Form Wegweiser durch den Irrgarten der zerrissenen Gegenwart aufzurichten vermöchte. Das Werk des Künstlers ist immer reine Theorie, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, dessen Sinn der Gebrauch fast in das Gegenteil seiner ersten Bedeutung verkehrt hat: Es ist immer reine Anschauung, reines, zu künstlerischer Form gestaltetes Schauen, in dem der Künstler die Idee der Welt dem Auge sichtbar macht, wie der Philosoph sie der Vernunft denkend darstellt.

Beide, der Philosoph und der Künstler stellen in ihrem Werk die tiefsten Absichten und Aufgaben der Zeit dar, und beide müssen sich darum — so weit auch die Ausgangspunkte ihrer Wege auseinanderliegen — immer wechselweise bestätigen.

Dicht umgeben von einer großen Anzahl scheinbar nahverwandter und gleichgerichteter Bestrebungen steht Noldes Kunst — wie der Künstler selbst — einsam in unserer Zeit, auf die er doch von seinem ersten Auftreten an so stark gewirkt hat. Einsam nicht nur, weil hier die Persönlichkeit wirklich vollkommen in dem Werk aufgeht, auch nicht weil diese Kunst die weiteste an Umfang, und die tiefste an künstlerischem und menschlichem Gehalte ist, sondern weil sie über das Leben des Tages hinausgreift.

Eben in seiner Einsamkeit aber ist dieser immer wieder bitter Verkannte, dieser Fremdling in unserer Welt, ihr bester Repräsentant und seine Kunst der tiefste Ausdruck unserer Zeit.

Ob sich ihr Wesen auf einen letzten allgemeinen, auf einen philosophischen Ausdruck wird bringen lassen?

Es muß gelingen, und wenn auch Nolde selbst einzig an dem einfachen menschlichen Verstehen und Mitfühlen seines Wesens und seiner Kunst gelegen ist, der Versuch, den Zusammenhang seiner

schöpferischen Natur mit dem wesentlichen Gehalt unserer Zeit zu begreifen, muß einmal gemacht werden.

Er wird gewiß einmal gemacht werden. Aber ihn zu unternehmen, ist nicht unseres Amtes. Wir weisen die Beantwortung der Frage dem Philosophen zu. —



VIER BRIEFE VON EMIL NOLDE

1.

An einen Sammler.

25. I. 13.

Es ist gewiß gut so, wie jetzt die Bilder hängen, der Saal mag sehr schön sein. Überhaupt Ihre Säle da oben an dieser Seite!
Im Allgemeinen aber über das Einordnen, — ich weiß nicht, weshalb es mich beschäftigt, aber ich möchte Ihnen doch gerne sagen, wie ich denke.

Mir scheint, daß wenn beste Kunstwerke der verschiedensten Gattung und Zeiten in Form und Farbe zu einander passend gestellt und gehängt werden, die schönste Lösung zu erzielen wäre.
Die wirkliche Bedeutung von einem Kunstwerk ist doch nur dessen Kunstwert. Verschiedenste Kunstwerke nebeneinander isolieren sich gegenseitig und erhöhen den Eindruck.

Es ist so bequem alles in seine Zeit und sein Fach einzuordnen. Das kann man lernen. In jedem Museum ist es so.

Es wäre so schön, wenn Ihre vielen verschiedensten herrlichen Werke einzig als Kunst im höchsten Sinne geordnet wären.
Aber dies ist nur so, wie ich denke, daß es sein könnte, die Wissenschaft hat es allerwärts immer anders wollen. —

Das kleine Biest, der Hund, macht uns viel Freude, sehr vielen Dank. „Faio“ heißt er.

Ihr E. N.

An einen Jugendfreund.

Es sind die Sommermonate meine Arbeitszeit und da lehne ich möglichst alles, was von außen kommt, ab. Ich muß es tun, wenn mir für die schaffende Arbeit die erforderliche Sammlung bleiben soll, und es ist für mich die Arbeit der Lebenswert.

Ja, — es gingen mehr als 30 Jahre dahin seit der Flensburger Zeit. Eine reiche Zeit in ihrer vielen Gestalt, an intensivster Arbeit, an Entbehrungen, an Spott, Kampf, verkannt Sein, an Gutem und Bösem, wie es jedem eigenen Künstler während dem letzten Jahrhundert beschieden war. — Es war ein weiter Weg und fast beängstigend, wenn ich zurückdenke.

Es führten einen die Jahre umher, durch die Länder Europas, nach dem fernen Asien, den Südseeinseln, und dann kam der Krieg und die schwierige Heimfahrt. — Es führte einen die Zeit mit vielen interessanten Menschen zusammen.

Eine liebe tapfere Lebensgefährtin fand ich in Mitte der dreißiger Jahre; sie hat all das Böse mit mir geteilt. Die platte Welt haßte mich, den Fremdling, der nicht so war und sein konnte, wie die Vielen und sie es will. In kleinstem Heim, bei Krankheit und alles zur Verzweiflung treibend, hielt sie mit mir den Mut — nur selten glimmte schwach das Glück. Kinder haben wir keine, wir hätten es herzlich gern, zwar in den frühen Jahren, ich kann mir es gar nicht denken, wie es gegangen wäre.

Dein Haus auf dem Bildchen ist schön, Du schreibst sonst nicht viel von Dir. Du schreibst von Kunst, vom Expressionismus. Dies

ist ein Schlagwort, wie sie so gern aufgegriffen werden. Mich nennen sie Expressionist, ich mag es nicht, es ist beengend. — Mir ist als ob Du in Kunstsachen etwas Aufschluß haben möchtest, was aber kann ich sagen. Die Kunst selbst ist die Sprache wo ich mich ausdrücken kann. Daß ich malen kann, ist mir oft selbst ein Wunder, — es ist wie eine durch viele Generationen gesammelte Kraft, feiner Sinn, Empfindung, das alles zur Explosion kommt in einem Menschen. Nachher geht er zu Grabe, wie alle anderen auch, die Werke nur bleiben.

Du lebst, und Deine Kinder tragen Deine Hoffnungen in die Zukunft.

Gedenkend Deiner Freundschaft und der frühen Zeit

Dein E. N.

An einen Freund.

14. I. 20.

Das französische Bild ist reich bewegt, kleinlich geteilt und hat viel Süße. Von Claude Lorrain an über Watteau, Delacroix, Corot zu den Impressionisten bis Picasso. Die französische Kunst gefällt den vielen Menschen, vornehm und elegant. Technisch ist sie vollendet. Sie entstand der ganzen Welt zur Freude. Gewinnend, weil sie gewinnende Eigenschaften in sich trägt.

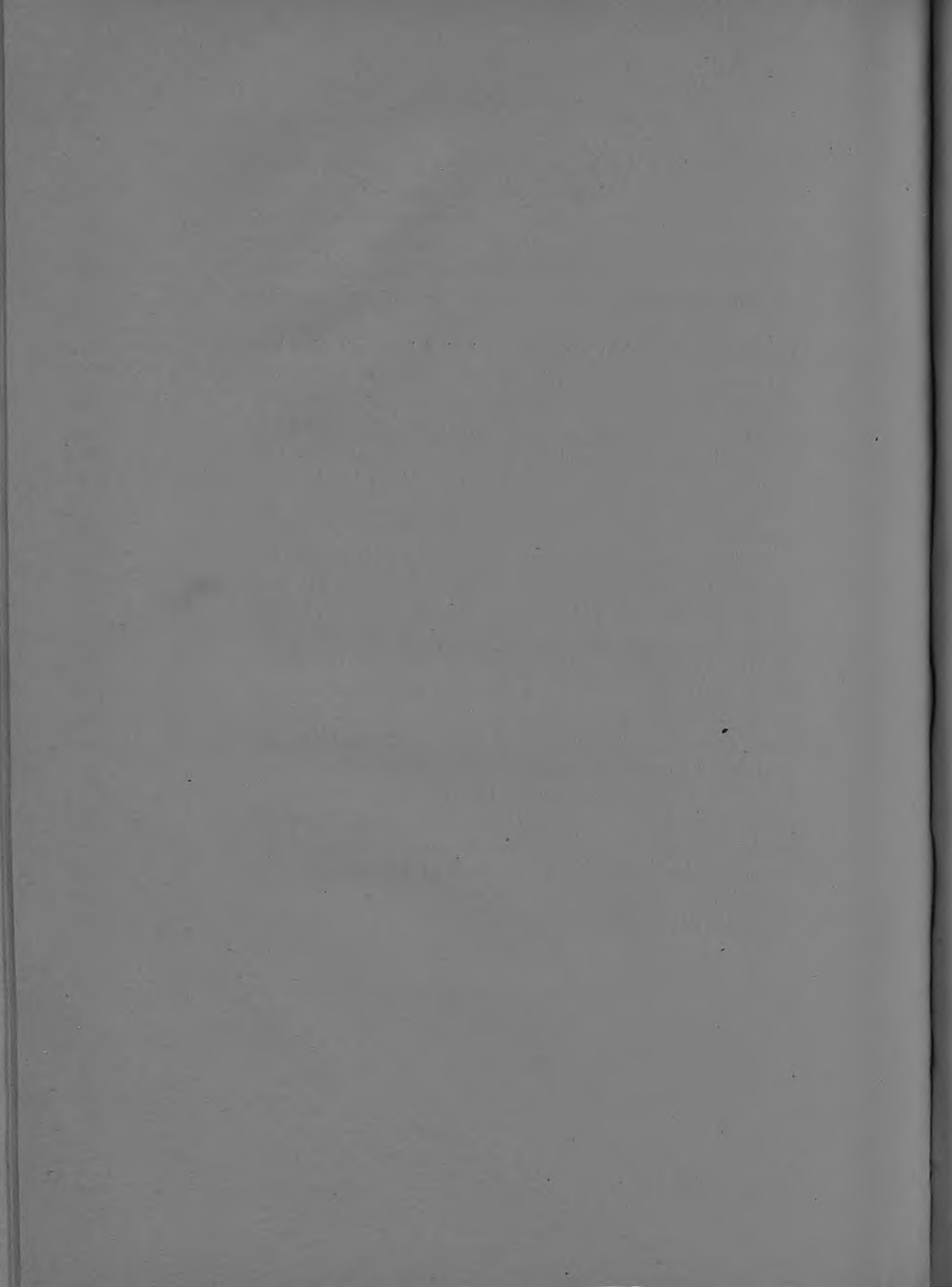
Kommt man von der italienischen, der deutschen, spanischen und niederländischen Kunst, zu der an diesen zeitlich anschließenden französischen Kunst vergleichend, dann drängt sich einem folgendes an: Nicht die breite Fülle, die herbe und tiefe Art oder die Größe findet man, es ist die feine Technik, viel Süße, Grazie und Duft, die so umschmeichelnd fesselt. Es mußte diese Kunst die breite Welt gewinnen. Das große Sehen aber und das starke Fühlen gingen uns mit ihr, soweit sie reicht, verloren.

Es gilt heute fast als ein Verbrechen, kritisch die französische Kunst anzurühren, aber zuweilen hat man das Bedürfnis, eine schwebende Empfindung in feste Gedanken einzufangen.

Gegenüber Franzosen, mit denen ich zusammentraf, habe ich mit meiner Ansicht nicht zurückgehalten. Ein feinsinniger Kenner und Sammler alter Kunst nickte etwas zaghaft aber bejahend und erwiderte: „Die französische Kunst in ihren Eigenschaften ist weiblich“.

Immer bin ich Dein Freund

E. N.



An einen jungen Künstler.

Ihren Wunsch kann ich leider nicht erfüllen, weil ich keine Schüler nehme und weil ich bei der schaffenden Arbeit nicht gern Menschen um mich habe.

Gern würde ich Ihnen beratend helfen, aber es ist so schwer etwas sagen, was richtig ist und Ihnen nützen kann.

Der Weg zum Künstlerwerden kann durch die Akademie gehen, — Kokoschka und Marc sind nicht verdorben worden — er kann auch beim Bilden an anderen, an Privatschulen, durch sehr viel Arbeit und Selbstbildung zu einem Ziel führen. Letzteres war mein Weg.

Sie sind jung und können bereits in voller Freiheit für Ihre Kunst leben. Das ist viel. Der Gedanke einer Möglichkeit eine Akademie besuchen zu können war vom 16. bis 30. Jahr mein höchster Wunsch, und wie hätte ich gejubelt, wenn es möglich geworden wäre. Sie hatten schon dies und verschmähen es.

Mir scheint, es macht gar nichts in den frühen Jahren, ob einer Stiefel putzt, Wissenschaft studiert, oder was sonst er machen muß: Ist in ihm der Trieb zum Bilden stark und führend, wird er sich einen Weg finden. Treten aber Neigungen hervor, die stärker sind, mag es Lebens- oder Erwerbsfreude sein, Ehre, Geselliges- oder Familienglück, oder was sonst, dann übernehmen diese die Führung und das Künstlertum verfliegt. Es ist auch recht und gut so. Wie wenigen nur ist dies Geschick voll bitterer Tragik und blendendem Glück beschieden.

Ihre Zeichnungen halte ich für gut.

Enttäuschen Sie nicht meine Gesinnung zu Ihnen.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT UND DER TAFELN

Abbildungen im Text

- | | |
|---|---|
| 1. URMENSCHEN. Bleistift auf Papier. 1895. Größe: 19 cm auf 14 cm. | 6. MÄDCHEN MIT ROTEM HAAR. Farbige Tinten auf Papier. 1920. Größe: 41 cm auf 32 cm. |
| 2. TOD UND MÄDCHEN. Kohlezeichnung auf Leinen. 1899. Größe: 46 cm auf 60 cm. Verschollen. | 7. KNIENDES MÄDCHEN. Farbige Tinten auf Papier. 1919. Größe: 27 cm auf 17,5 cm. |
| 3. RIESEN. Bleistift auf Papier. 1901. Größe: 11,5 cm auf 15 cm. Prof. Fehr, Heidelberg. | 8. DSCHUNKEN. Farbige Tinten auf Papier. 1913. Größe: 24 cm auf 28 cm. |
| 4. STIER. Schwarze Tusche auf Papier. 1909. Größe: 45 cm auf 60 cm. Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Halle a. d. S. | 9. SÜDSEEKOPF. Farbige Tinten auf Papier. 1914. Größe: 50 cm auf 38 cm. |
| 5. SÄNGERIN. Tusche auf Papier. 1910. Größe: 32 cm auf 25 cm. | 10. MANN UND WEIB. Wasserfarben auf Papier. 1919. Größe: 28,5 cm auf 17,5 cm. |
| | 11. HOLZFIGUR. 1914. Höhe: ca. 25 cm. |

Tafeln

- | | |
|--|--|
| 1. HEIMAT. 1901—1902. Größe: 58 cm auf 71 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. | 4. RÄUBER. 1902. |
| 2. VOR SONNENAUFGANG. 1901. | 5. HANS HANSEN. 1902. Größe: 46 cm auf 38 cm. Bez. unten rechts: E. Nolde. |
| 3. FISCHER. 1901. Größe: 65 cm auf 83 cm. Bez.: Hansen-Nolde. Sammlung Prof. Fehr, Heidelberg. | 6. BAUERN. 1904. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. Mitte links: 1904; Mitte rechts: Emil Nolde. Sammlung Arnhold, Berlin. |

7. DETAIL zu Tafel 6, ein Kopf.
8. ERNTETAG. 1904. Größe: 73 cm auf 92 cm. Bez.: Emil Nolde 1904. *Sammlung Fehr, Heidelberg.*
9. FRÜHLING IM ZIMMER. 1904. Größe: 88 cm auf 73 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde 1904.
10. IM GARTEN. 1906. Größe: 47 cm auf 60 cm. Bez. unten rechts: Nolde.
11. FREIGEIST. 1906. Größe: 69 cm auf 89 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde 06.
12. BLUMENGARTEN MIT FIGUREN. 1908. Größe: 70 cm auf 60 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde 08. *Städt. Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Halle a. d. S.*
13. RINGELROSENKRANZ. 1909. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. unten links: Emil Nolde 1909.
14. ABENDMAHL. 1909. Größe: 88 cm auf 108 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde 1909. *Städt. Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Halle a. d. S.*
15. DETAIL AUS TAFEL 14: Kopf Christi.
16. VERSPOTTUNG. 1909. Größe: 86 cm auf 106 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde.
17. PFINGSTEN. 1909. Größe: 86 cm auf 106 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde 1909. *Sammlung Fehr, Heidelberg.*
18. DETAIL AUS TAFEL 17: Apostelkopf.
19. EVA. 1910. Größe: 106 cm auf 41 cm. Bez. unten links: Nolde.
20. DIE KLUGEN UND DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN. 1910. Größe: 86 cm auf 106 cm. *Museum Folkwang, Hagen i. W.*
21. CHRISTUS UND DIE KINDER. 1910. Größe: 86 cm auf 106 cm. Bez. unten links: Emil Nolde. *Kunsthalle Hamburg.*
22. CHRISTUS IN BETHANIEN. 1910. Größe: 106 cm auf 86 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Privatbesitz.*
23. DER KIRCHENRAT. 1910. Größe: 72 cm auf 50 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde.
24. HERBSTMEER. 1911. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde.
25. MÄDCHENAKT. 1911. Größe: 106 cm auf 64 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Privatbesitz.*
26. KOPF IM HALBLICHT. 1911. Größe: 30 cm auf 19 cm. Bez. unten links: E. N.
27. IM NACHTCAFÉ. 1911. Größe: 78 cm auf 63 cm. Bez. oben rechts: Emil Nolde.
28. FERIENGÄSTE. 1911. Größe: 87 cm auf 101 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Privatbesitz.*
29. DETAIL AUS TAFEL 28.
30. TEETISCH. 1911. Größe 84 cm auf 65 cm. Bez. Mitte oben: E. N.
31. MASKENSTILLEBEN I. 1911. Größe: 66 cm auf 79 cm. Bez. unten rechts: Nolde.
32. MASKENSTILLEBEN III. 1911. Größe: 74 cm auf 78 cm. Bez. Emil Nolde. *Museum Folkwang, Hagen i. W.*
33. CHRISTUS IN DER UNTERWELT. 1911. Größe: 86 cm auf 100 cm. *Sammlung Hagemann.*

34. LEUTE IM DORFKRUG. 1912. Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. unten rechts: Nolde.
35. HEILIGE NACHT. 1912. Größe: 100 cm auf 86 cm. Erstes Bild aus dem neunteiligen Werk „Aus dem Leben Christi“.
- 36 a. FIGUR UND VOGEL. 1912. Größe: 37,5 cm auf 69,5 cm. Bez. unten rechts: Nolde. *Privatbesitz.*
- 36 b. PUPPE, BLUMEN UND PAPAGEI. 1912. Größe: 61 cm auf 73 cm. Bez. unten links: Emil Nolde.
37. MANN, FRAU UND KATZE. 1912. Größe: 67 cm auf 53 cm. Bez. unten rechts: Nolde.
38. DER MISSIONAR. 1912. Größe: 79 cm auf 65,5 cm. Bez. unten rechts: Nolde. *Privatbesitz.*
39. JUNGER ASKET. 1912. *Privatbesitz.*
40. GELBE AKTE. 1912. Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Sammlung v. d. Heydt, Elberfeld.*
41. MANN UND WEIBCHEN. 1912. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst.*
42. KIND UND GROSSER VOGEL. 1912. Größe: 73 cm auf 78 cm. Bez. Mitte unten: Emil Nolde.
43. KRIEGER UND SEIN WEIB. 1912. Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. oben links: Emil Nolde.
44. AKTE UND EUNUCH. 1912. Größe: 87 cm auf 72 cm. Bez. links: Emil Nolde. *Sammlung von Garvens, Hannover.*
45. GIER. 1912. Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. unten links: Emil Nolde.
- 46–48. HEILIGE MARIA AEGYPTIACA. 1912. Größe der Flügel: 86 cm auf 100 cm; Größe des Mittelbildes: 106 cm auf 120 cm. *Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.*
49. Stilleben: WEBEREI, KOPF UND PLASTIK. 1913. Größe: 76,5 cm auf 71 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Privatbesitz.*
50. Stilleben: REITER UND FRAUENKOPF. 1913. Größe: 63 cm auf 87 cm. Bez. unten links: Emil Nolde.
51. SOMMERWOLKEN. 1913. Größe: 73 cm auf 88 cm. *Kunsthalle, Kiel.*
52. KRIEG. 1913. Größe: 106 cm auf 120 cm. Bez. unten links: Emil Nolde.
53. ERREGTE MENSCHEN. 1913. Größe: 102 cm auf 79 cm. Bez. oben links: Emil Nolde.
54. TROPHÄEN. 1914. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. unten rechts: Nolde.
55. DREI RUSSEN. 1914. Größe: 73 cm auf 100 cm. Bez. oben rechts: Emil Nolde.
56. WEISSE LILIEN. 1915. Größe: 73 cm auf 88 cm. *Privatbesitz.*
57. TULPEN. 1915. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Kunsthalle, Mannheim.*
58. M. u. C. 1915. Größe: 73 cm auf 88 cm. Bez. oben rechts: Emil Nolde.
59. DAS MEER. 1915. Größe: 86 cm auf 100 cm. *Sammlung Rauert, Hamburg.*
60. STILLEBEN. 1915. Größe: 88 cm auf 73 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde. *Gemäldegalerie, Dresden.*

61. DER HERRSCHER. 1914.
Größe 86 cm auf 100 cm. Bez. unten
rechts: Emil Nolde.
Privatbesitz.
62. PAAR. 1915. Größe: 100 cm auf
86 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde.
63. DUNKLE MÄCHTE. 1915.
Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. unten
halbrechts: Emil Nolde.
64. EINZUG IN JERUSALEM.
1915. Größe: 100 cm auf 86 cm.
Privatbesitz.
65. HEIL. SYMEON UND DIE
WEIBER. 1915. Größe: 86 cm
auf 100 cm. Bez. unten links: Emil
Nolde.
66. DER JÜNGSTE TAG. 1915.
Größe: 116 cm auf 86 cm. Bez. unten
rechts: Emil Nolde.
67. GRABLEGUNG. 1915. Größe:
86 cm auf 116 cm. Bez. unten rechts:
Emil Nolde.
68. DETAIL aus Tafel 66.
69. VORABEND. 1916. Größe: 73 cm
auf 100 cm. Bez. unten rechts: Emil
Nolde.
Kunsthalle, Mannheim.
70. LANDSCHAFT MIT JUNGEN
PFERDEN. 1916. Größe: 73 cm
auf 100 cm. Bez. unten rechts: Emil
Nolde.
71. WEISSES MUTTERPFERD.
1916. Größe: 73 cm auf 100 cm. Bez.
unten rechts: Emil Nolde.
72. ZWEI AKTE. 1916. Größe: 88 cm
auf 73 cm. Bez. oben rechts: Emil
Nolde.
73. WERBUNG. 1916. Größe: 88 cm
auf 73 cm. Bez. oben rechts: Nolde.
74. VERHÄNGNIS. 1916. Größe:
100 cm auf 73 cm. Bez. unten links:
Emil Nolde.
75. JUNGE MUTTER. 1916. Größe:
100 cm auf 73 cm. Bez. oben rechts:
Emil Nolde 1916.
76. SPRINGBRUNNEN. 1916.
Größe: 100 cm auf 73 cm.
Privatbesitz.
77. A. UNDE E. N. 1916. Größe: 88 cm
auf 73 cm. Bez. oben rechts: Emil
Nolde 1916.
78. BOGENSCHÜTZEN. 1916.
Größe: 86 cm auf 100 cm. Bez. unten
rechts: Emil Nolde.
79. FRAUEN UND PIEROT. 1917.
Größe: 100 cm auf 86 cm. Bez. oben
rechts: Nolde.
80. BIRMA-TÄNZERIN. 1917.
Größe: 86 cm auf 100 cm.
Privatbesitz.
81. RÄUBER. 1917. Größe: 86 cm
auf 100 cm. Bez. unten rechts: Emil
Nolde.
82. SELBSTBILDNIS. 1917.
Größe: 83 cm auf 65 cm. Bez. unten
rechts: E. N.
83. RAUSCH. 1918. Größe: 74 cm auf
52 cm. Bez. Mitte links: Emil Nolde.
84. BRUDER UND SCHWESTER.
1918. Größe: 78 cm auf 65 cm. Bez.
oben rechts: Emil Nolde.
85. FÜRST UND GELIEBTE.
1918. Größe: 88 cm auf 68 cm. Bez.
unten rechts: Emil Nolde.
86. MASKEN UND GELBE BLU-
MEN. 1919. Größe: 50 cm auf
42 cm. Bez. unten rechts: Emil Nolde.
87. WALDMENSCHENFAMILIE.
1919. Größe: 86 cm auf 100 cm.
Bez. rechts halb unten: Emil Nolde
1919.
88. TEUFEL UND GELEHRTER.
1919. Größe: 100 cm auf 73 cm. Bez.
unten links: Emil Nolde 1919.
89. SEINE AHNEN. 1919. Größe:
100 cm auf 73 cm. Bez. Mitte unten:
Emil Nolde.

Quellennachweis

Gustav Schiefler, Emil Nolde. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIX, 1907, S. 25 ff.

Gustav Schiefler, Das graphische Werk Emil Noldes bis 1910. Berlin 1911.

Max Sauerlandt, Emil Nolde. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXV, 1914, S. 181 ff.

Aus diesem Aufsatz und dem Aufsatz „Zu Emil Noldes Hamburger Radierungen und Holzschnitten“ Hamburger Kalender 1920, S. 151 ff, sind

einzelne Absätze unverändert in die Einleitung des vorliegenden Werkes übernommen.

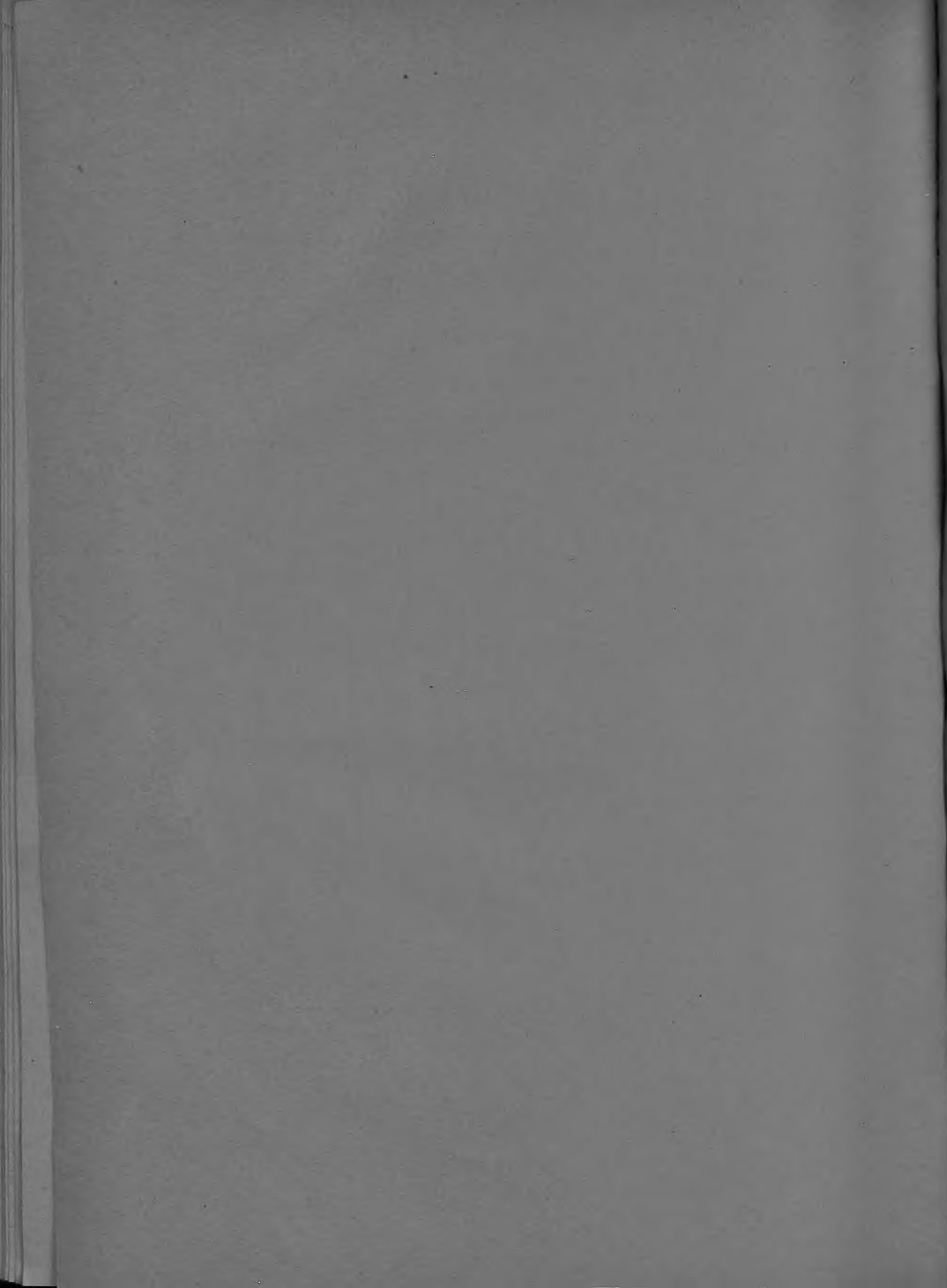
S. 205 ff.

Hans Fehr, Aus Leben und Werkstatt Emil Noldes. Das Kunstblatt 1919,

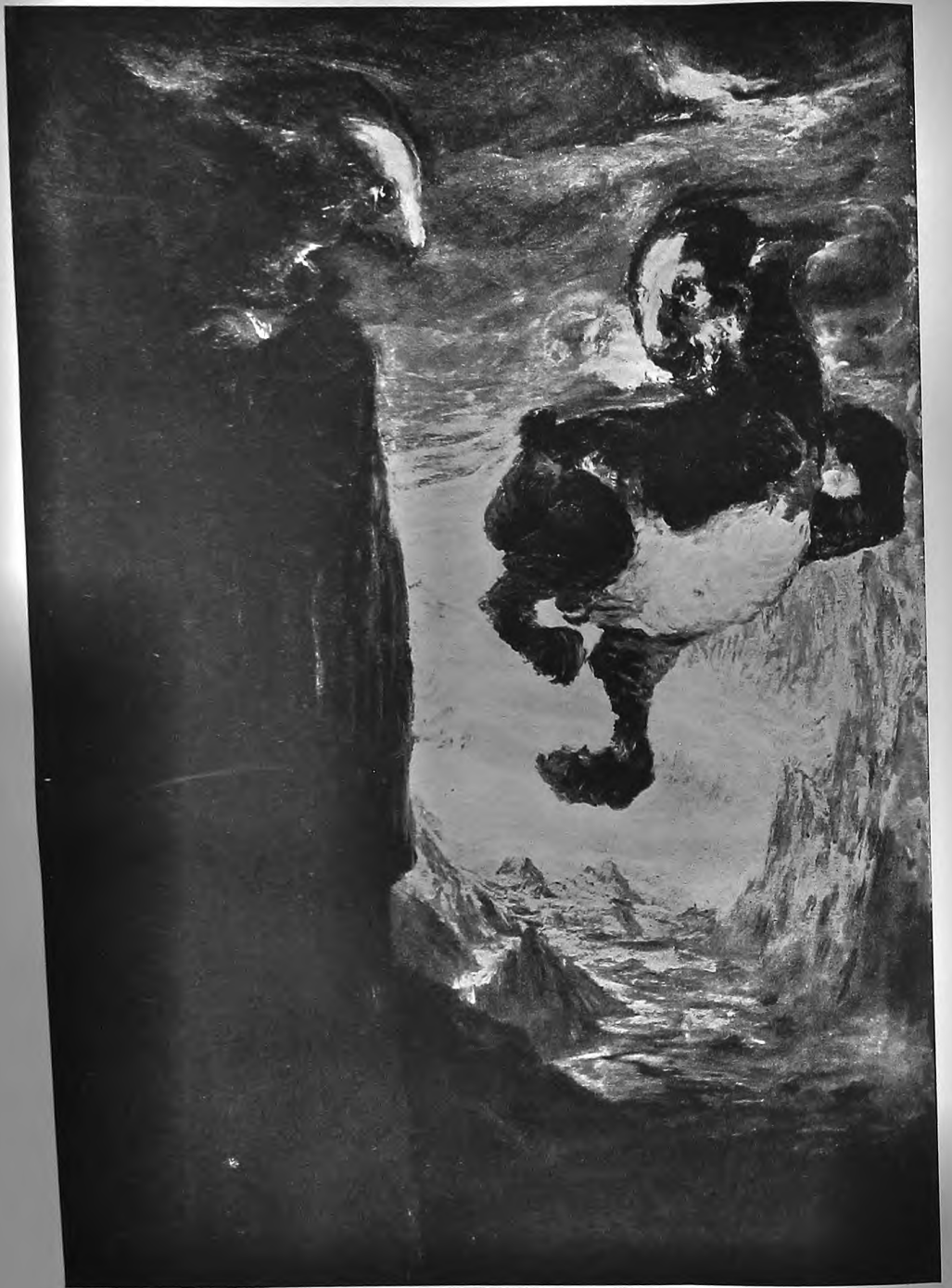
Herrn Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler in Hamburg bin ich zu großem Dank dafür verpflichtet, daß er mir — mit Zustimmung des Künstlers — die Durchsicht und Benutzung der in seinem Besitz befindlichen Briefe Noldes gestattet hat.

M. S.

TAFELN

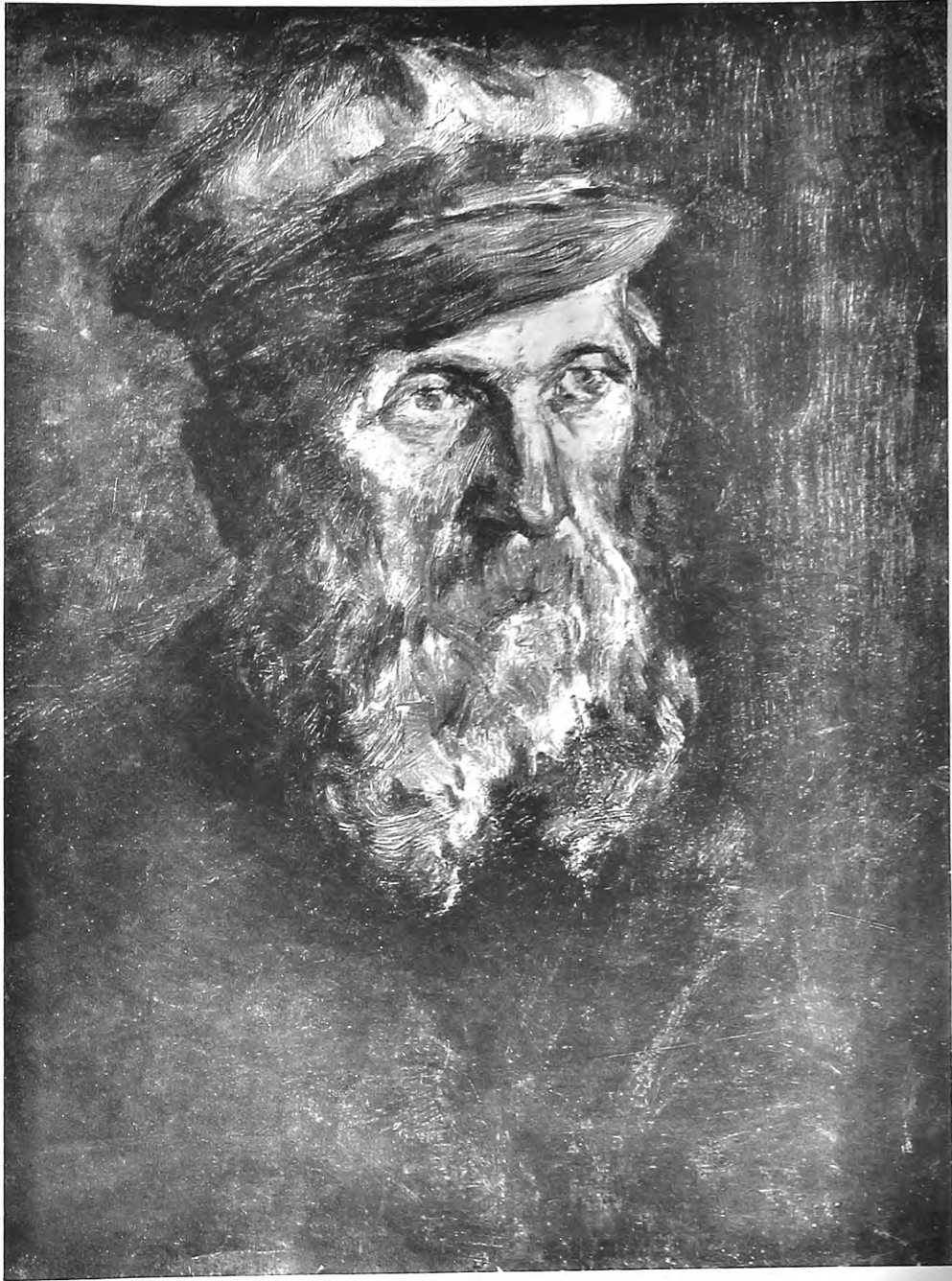


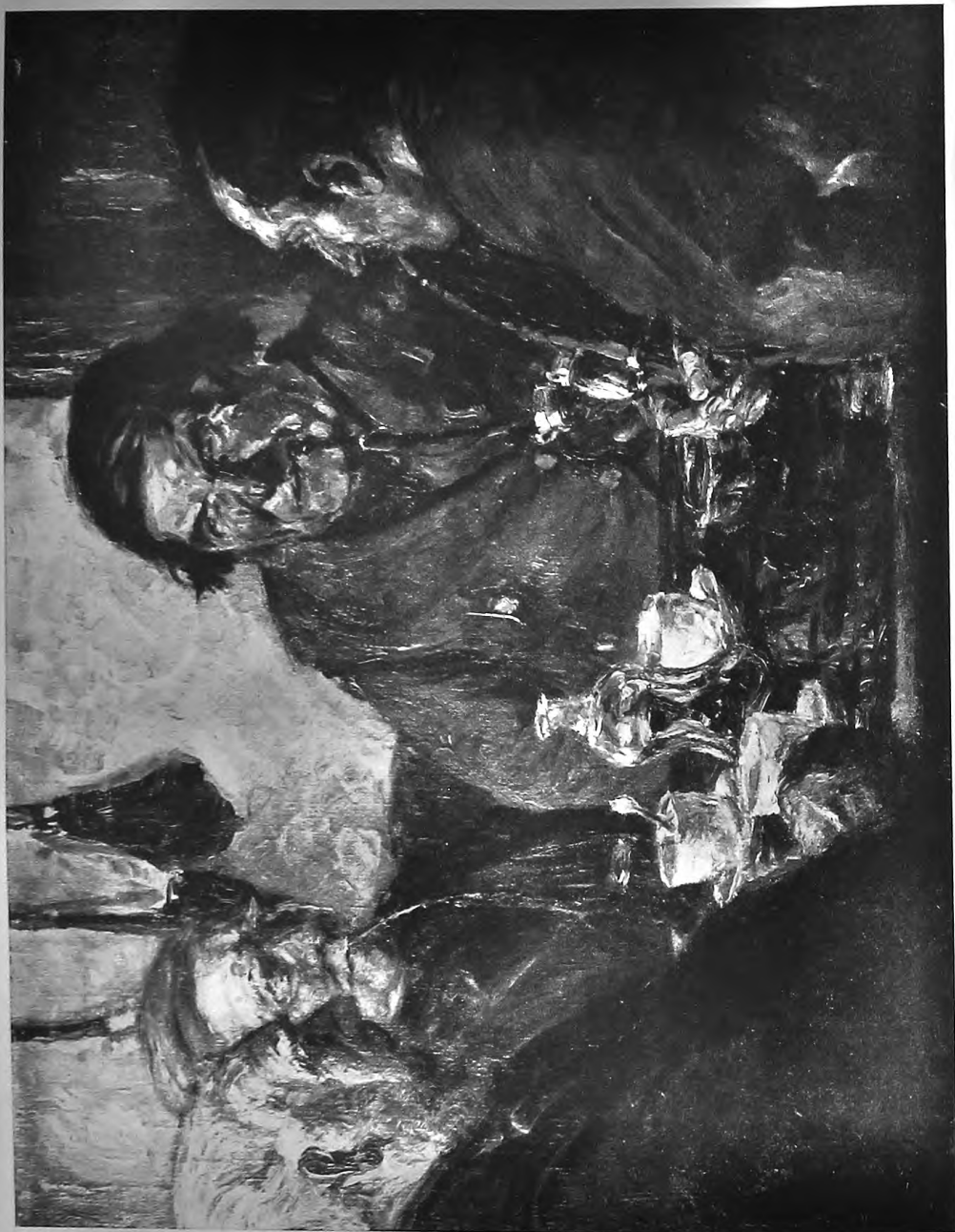










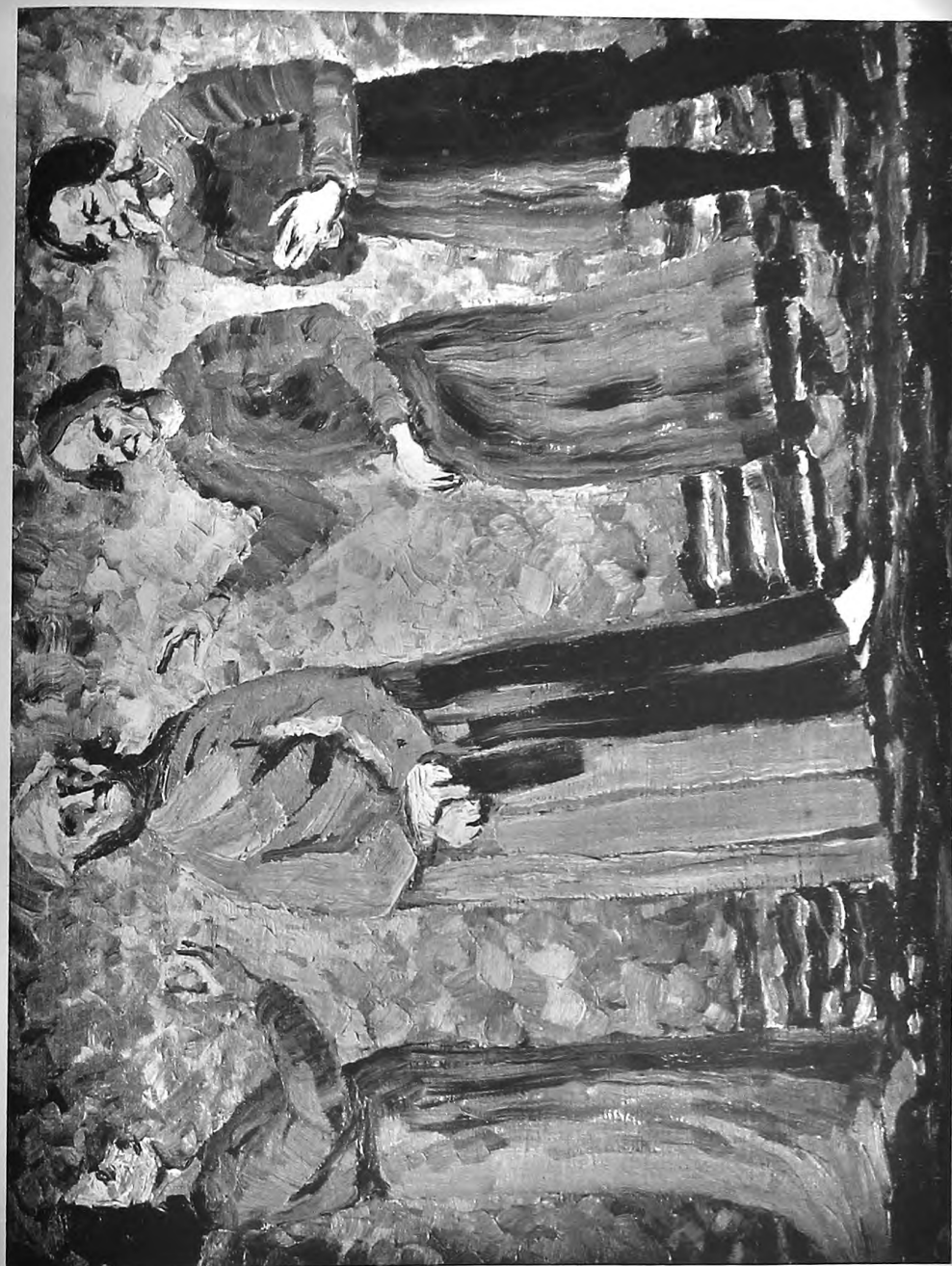




















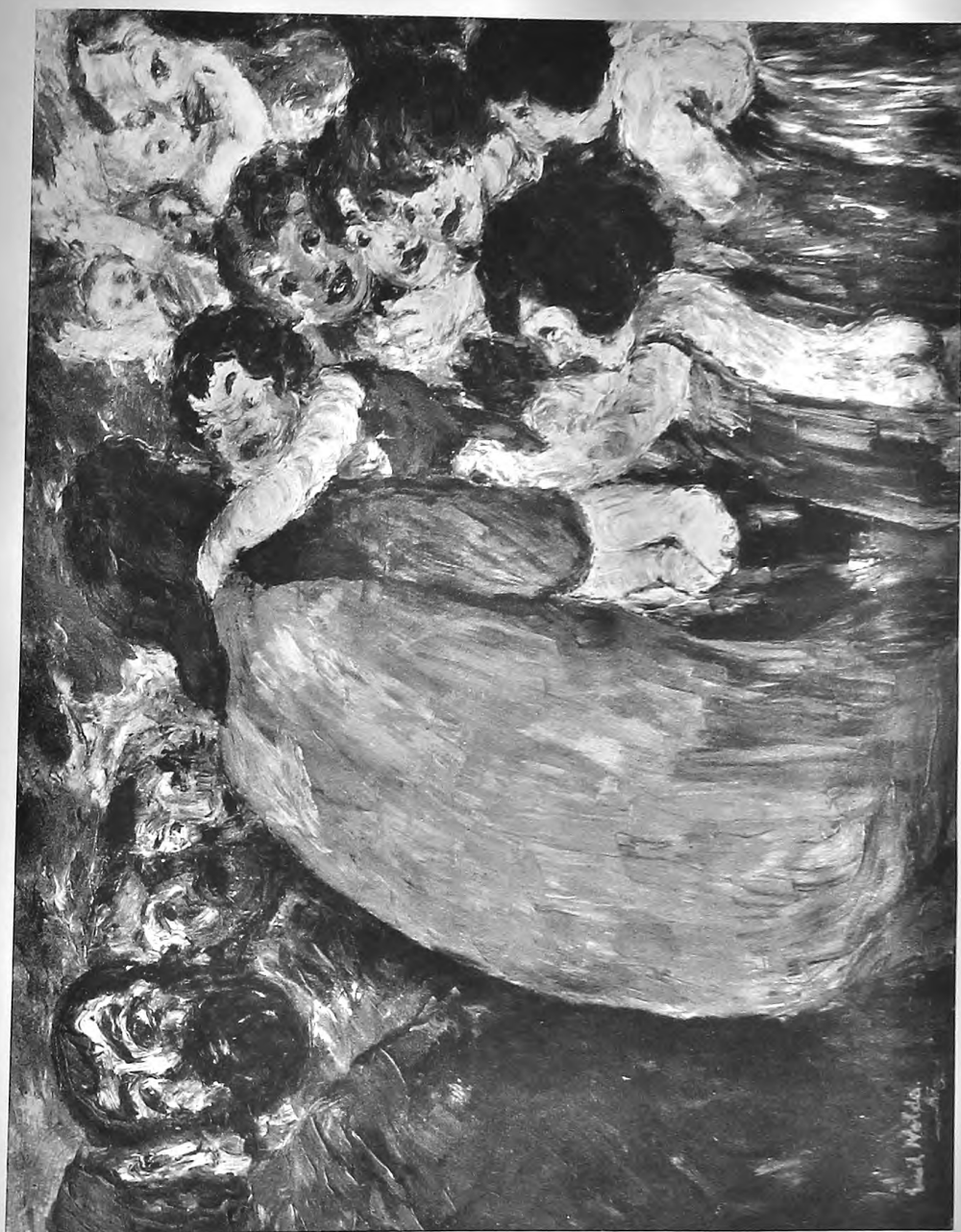




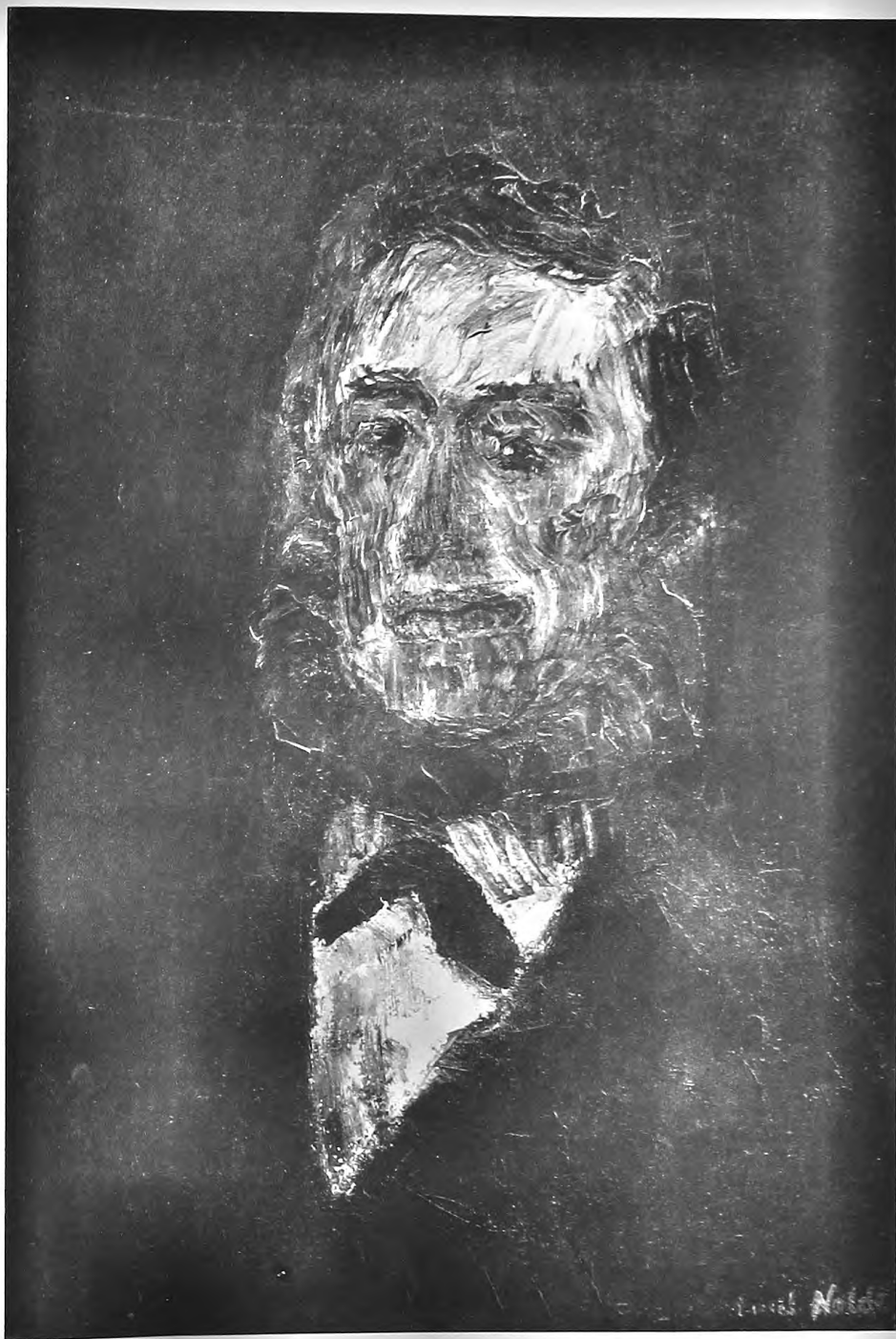




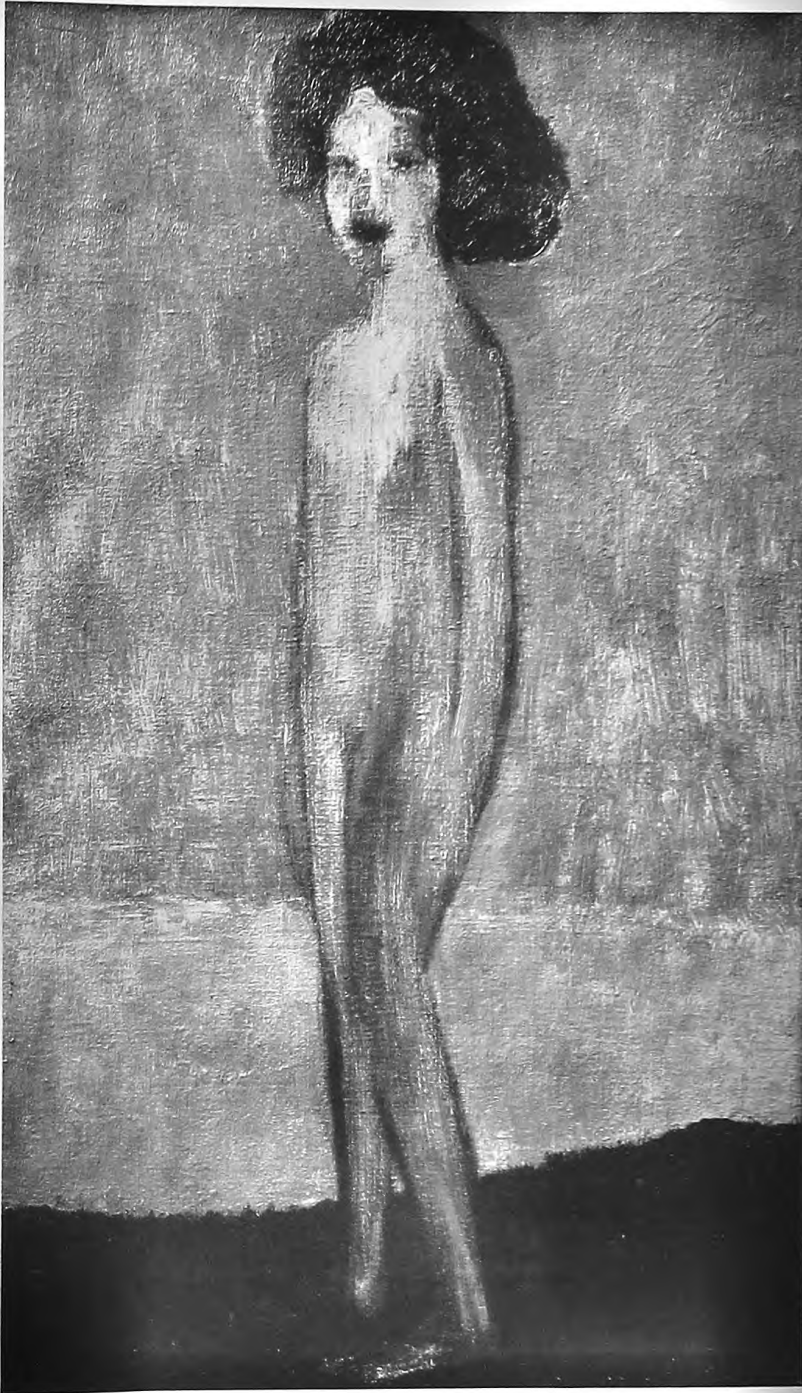


































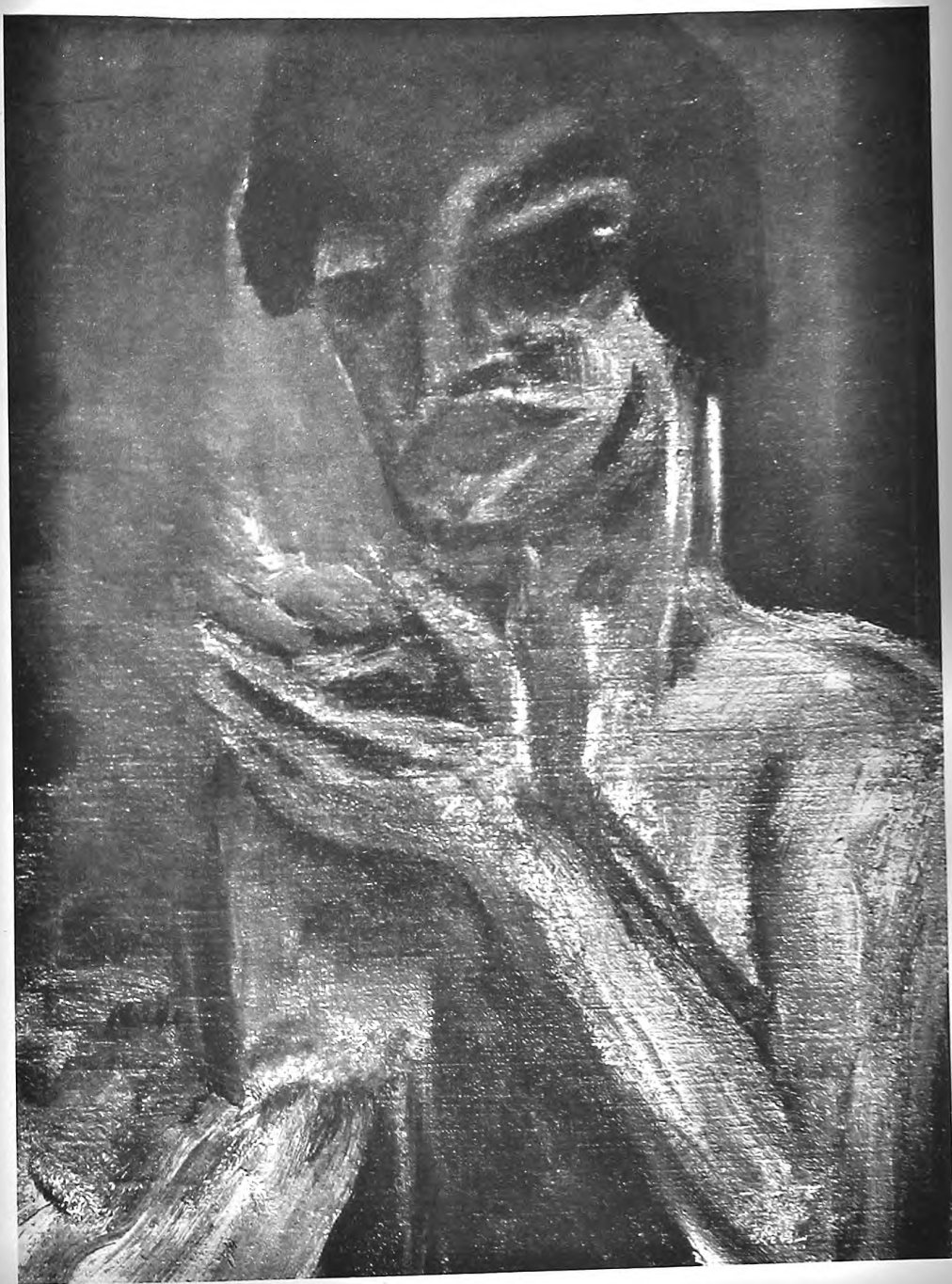
36a



36b



















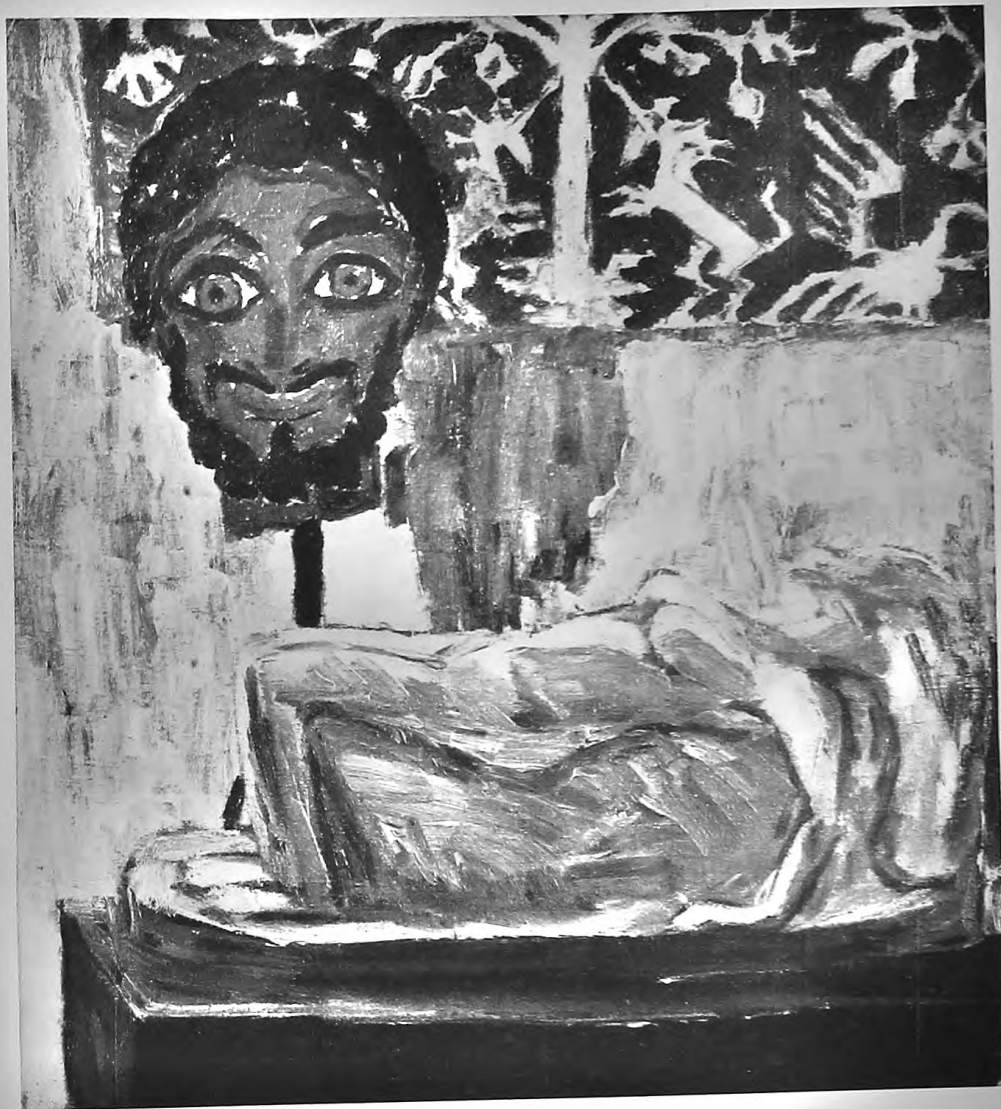


46



47





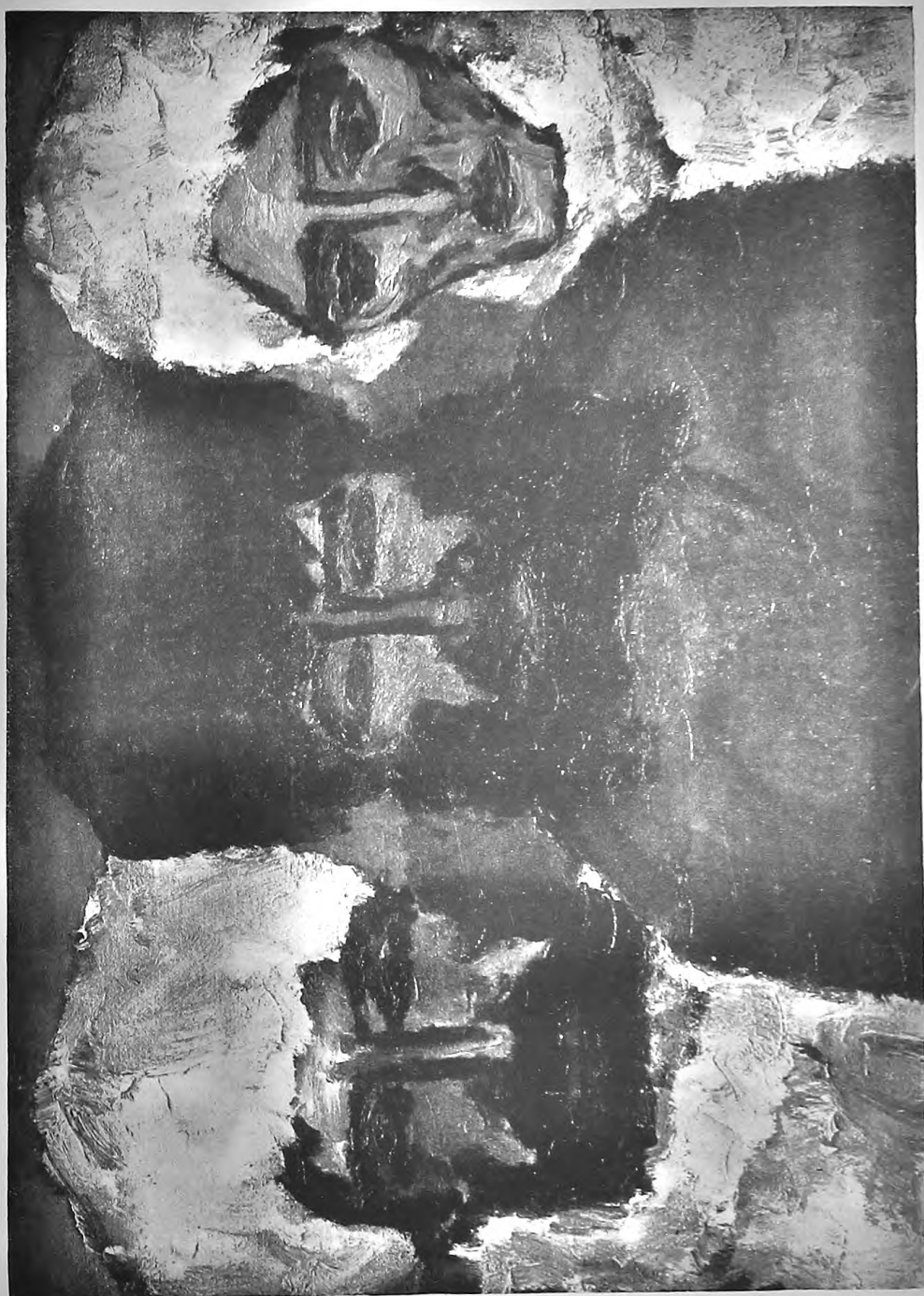


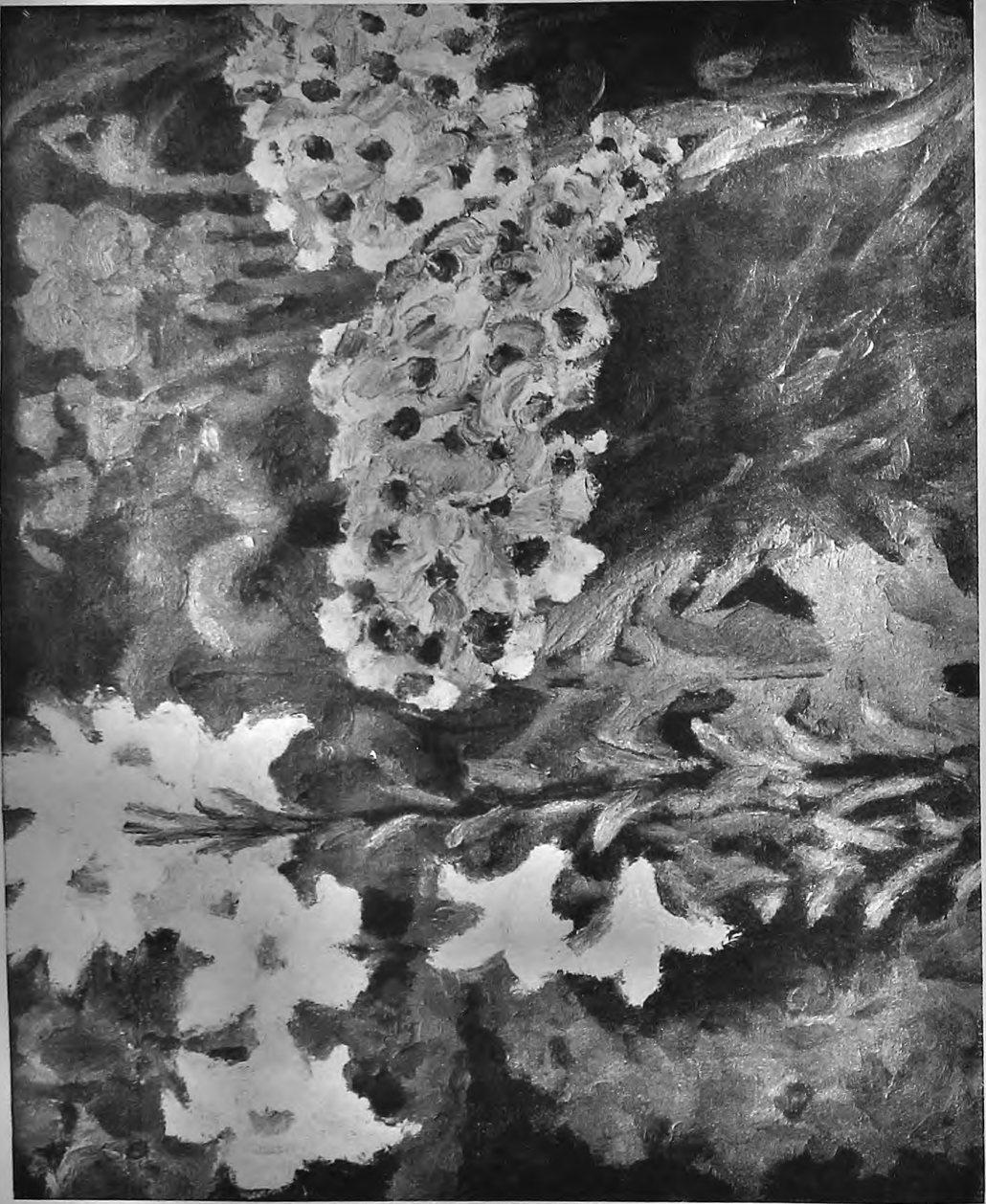


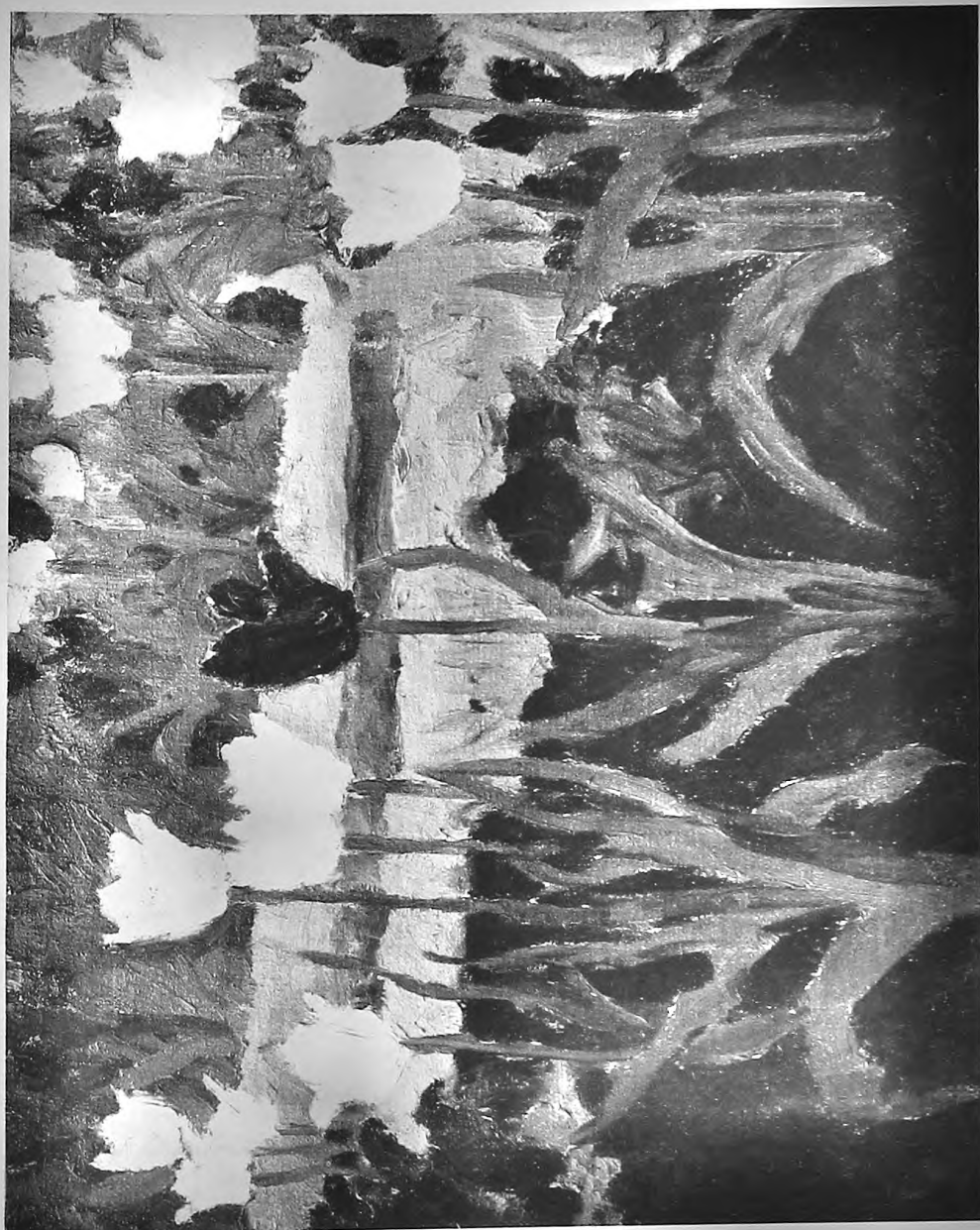














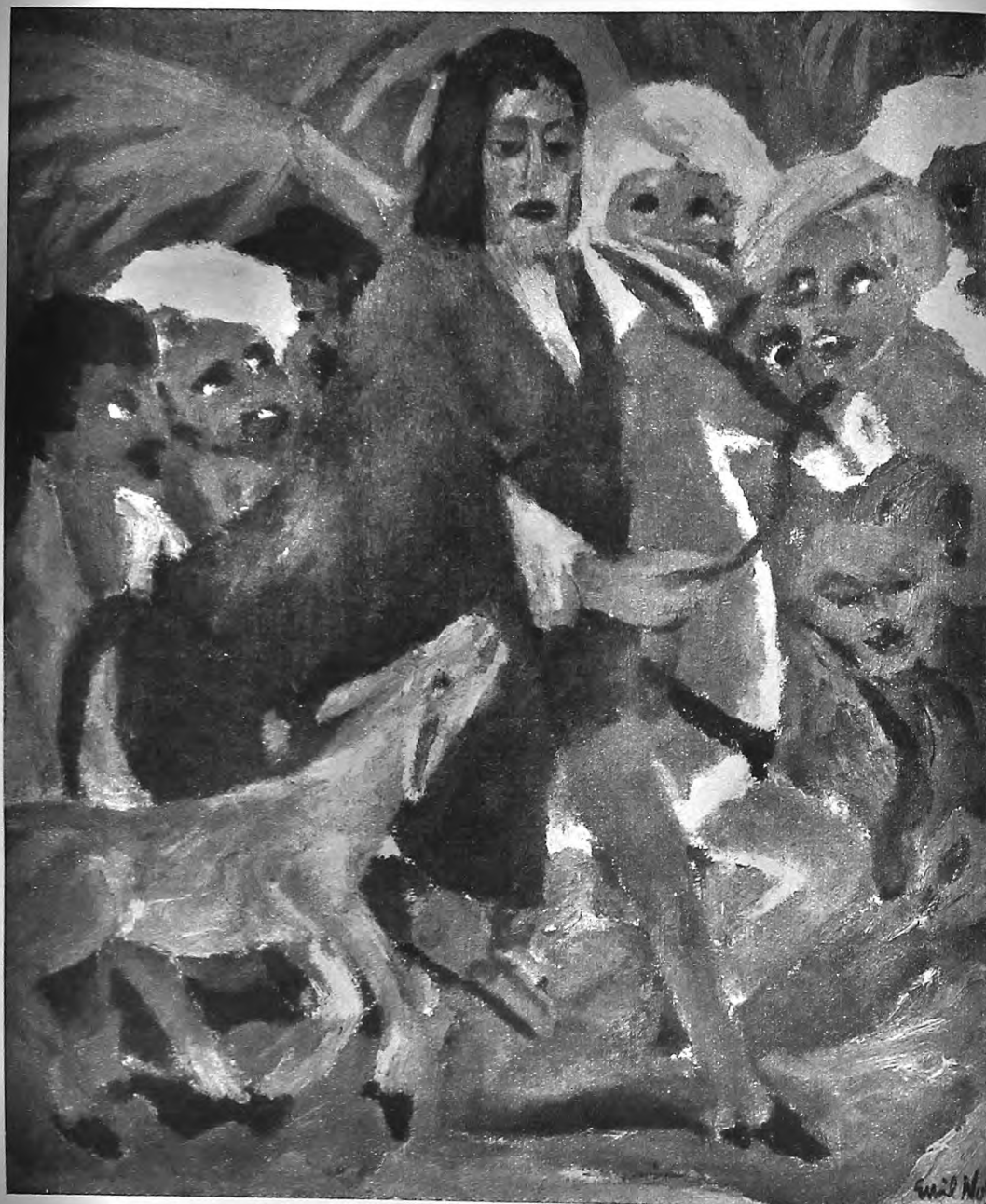




















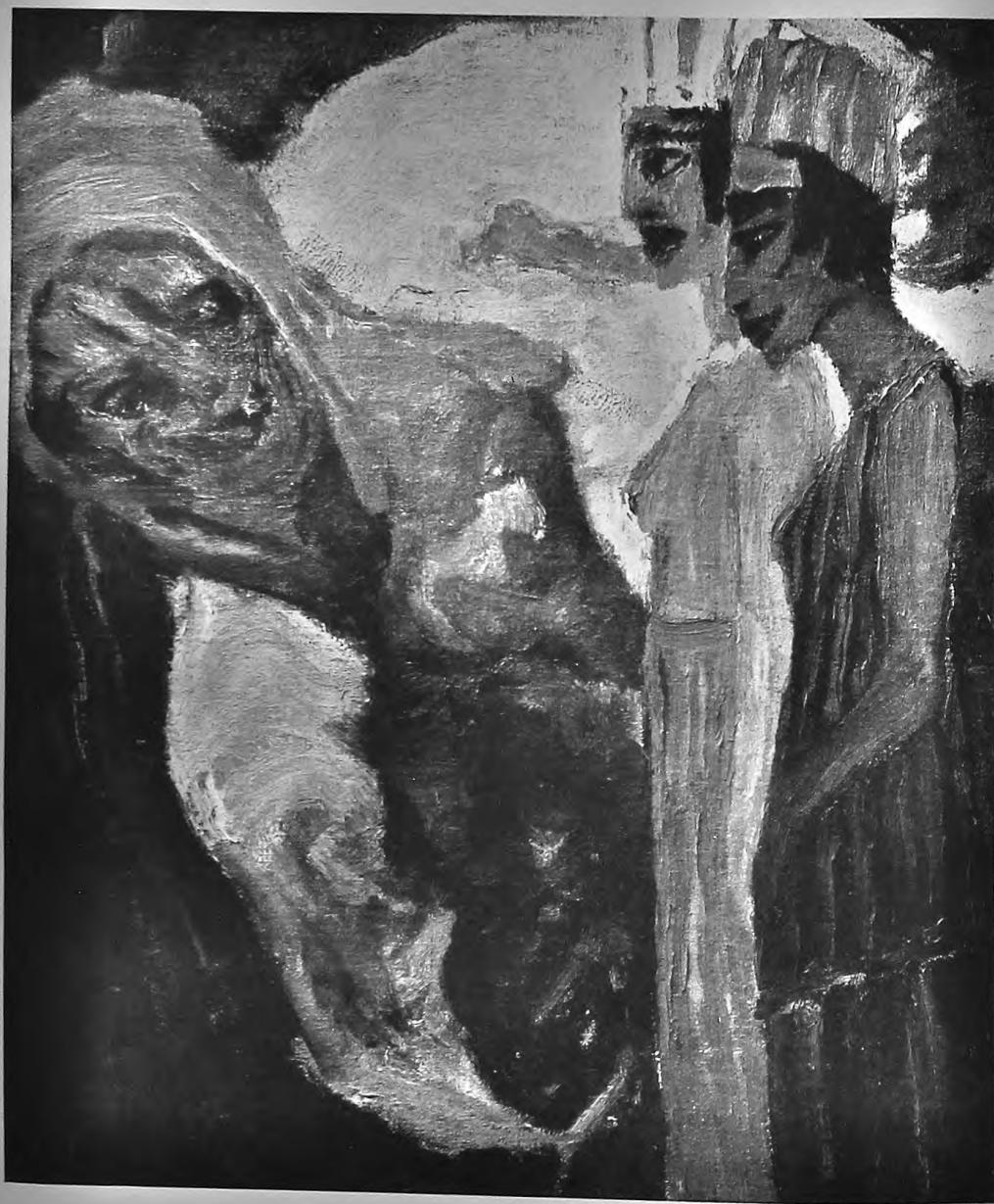


















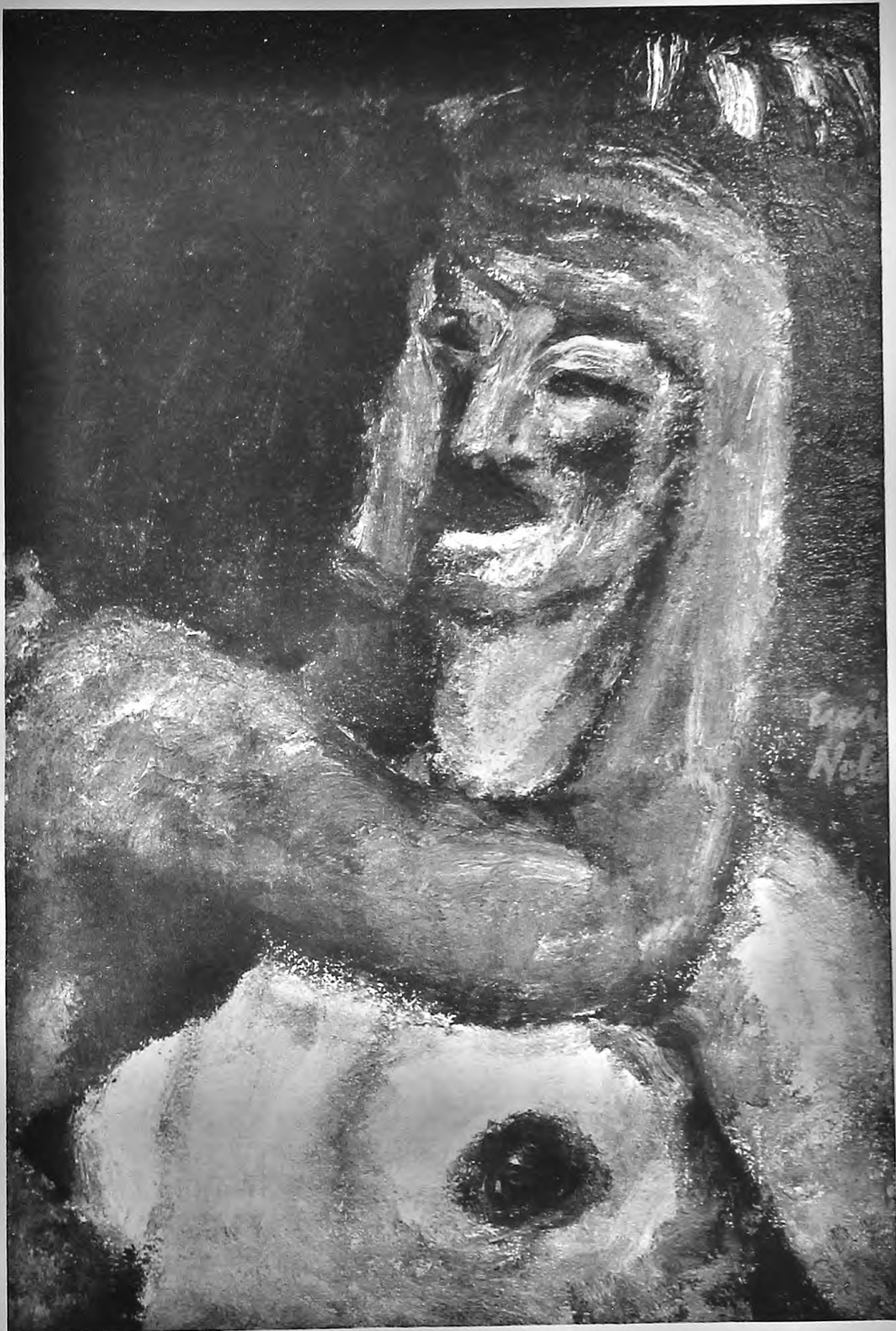
























Uni. Ori. Asiatic. pos. 239

W30—

