Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: "Meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig" : Emil Nolde als Vertreter der deutschen Avantgarde im "Dritten Reich"

Autor: Lengwiler, Urs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720156

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Urs Lengwiler

»Meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig« — Emil Nolde als Vertreter der deutschen Avantgarde im »Dritten Reich«

Am 12. Juni 1942 schrieb Emil Nolde in einem Brief, sein ganzes Leben sei »von Anbeginn an den im Nationalsozialismus geprägten Idealen gewidmet« gewesen und er habe unter einer »alljüdischen Bevormundung« und einer »23 Jahre dauernde[n] Boykottierung der grossjüdischen Presse« gelitten.[1] Das erst vor wenigen Jahren von Markus Heinzelmann publizierte Schreiben schockiert mit Noldes offenem Bekenntnis zum Nationalsozialismus und mit seinem antisemitischen Ausbruch. Der Brief wirft die Frage auf, warum ein Künstler, der härtesten Repressionen ausgesetzt war, der als »Entarteter« verfemt und mit Malverbot belegt war, sich zur Ideologie jener Partei bekennt, die ihn verfolgte.

Dieses Beitrag handelt vom Verhältnis der national orientierten Avantgarde zum Nationalsozialismus. Dabei soll nicht nur betrachtet werden, wie sich die Künstler zum NS-Regime stellten. Es soll auch ein Schlaglicht auf ihr Denken geworfen werden; auf ihr Kunstverständnis, ihre Bereitschaft, in rassischen oder antisemitischen Kategorien zu denken, und es soll untersucht werden, inwiefern sich die Mittelalterbegeisterung der deutschen Avantgarde mit nationalsozialistischer Mittelalterrezeption deckte und inwiefern sie sich davon unterschied. Für diese Betrachtungen könnten verschiedene Künstler herangezogen werden. Weite Kreise der national orientierten deutschen Avantgarde bekundeten 1933 Mühe, sich von der Ideologie, die durch das neue Regime vertreten wurde, abzugrenzen und stürzten nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in ein Wechselbad von Hoffnungen und Ängsten. Am Beispiel Emil Noldes können in exemplarischer Form die inneren und äusseren Konflikte dargestellt werden, in welche die Künstler während der Nazizeit gerieten, auch wenn Noldes unbeirrtes Festhalten an nazistischen Überzeugungen, trotz aller Verfolgung, wohl einzig dasteht. In einem ersten Abschnitt wird der Versuch unternommen, die für die Fragestellung wesentlichen Elemente nationalsozialistischer Kunsttheorie darzustellen und die parteiinternen Konflikte um die Ausrichtung der Kunstpolitik in kurzen Zügen nachzuzeichnen. Ein zweiter Abschnitt ist Noldes Stellung zum Naziregime und zur NS-Ideologie gewidmet.

Nationalsozialistische Kunsttheorie und -politik

Das nationalsozialistische Regime kann weder politisch noch ideologisch als monolithisches System mit klar umrissenem Fundament und daraus erwachsenden klaren Handlungsstrategien betrachtet werden.[2] Martin Broszat begreift den NS-Staat als ein System von weitgehend autonom funktionierenden Ministerien, Parteiämtern und Ressorts, die miteinander um sich überschneidende Kompetenzen buhlten und unabhängig voneinander den Willen des »Führers« zu deuten versuchten.[3] Hitler wird bei diesem Ansatz als radikalisierende Kraft aufgefasst, die bei regimeinternen Konflikten eher sanktionierend als selbst politisch schöpferisch wirkte; nach Ian Kershaw war es zur Erhaltung des öffentlichkeitswirksamen Führerbildes notwendig, dass Hitler sich aus tagespolitischen Entscheidungsprozessen heraushielt.[4]

Dieser Ansatz liefert eine Erklärung für das »Gezerre«, das 1933 um die Ausrichtung der nationalsozialistischen Kunstpolitik einsetzte. So heterogen und widersprüchlich sich die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik präsentierte, so heterogen war auch ihre ideologische Basis. Ich beschränke mich darauf, die für die folgenden Betrachtungen wesentlichen Elemente aus Alfred Rosenbergs[5] Schrift »Der Mythus des 20. Jahrhunderts« herauszuschälen, denn der »Mythus« kann, trotz sektiererischer Eigenheiten, als Synopsis nationalsozialistischer Ideologie gelten.[6] Ausserdem markiert Rosenberg, und dies macht ihn für das Anliegen dieses Kapitels besonders interessant, die wichtigste Gegnerschaft zum expressionistischen Kunstschaffen.

Rosenberg räumte in seinem »Mythus des 20. Jahrhunderts« kunsttheoretischen Betrachtungen breiten Raum ein. Er vertrat die These, dass alle Kunst rassegebunden sei und wandte sich vehement gegen alle internationalistischen Tendenzen.[7] Jedes Kunstwerk formt, so Rosenberg, seelischen Gehalt, der ebenfalls rassegebunden ist. Jeder Künstler bringt daher in seinem Schaffen Merkmale der Rasse zum Ausdruck.[8] Kunst entsteht in einem starken, dynamischen Willensakt,[9] und Grundlage für das

künstlerische Schaffen ist eine religiöse Grundstimmung.[10] Dieses religiöse Gefühl ist jedoch nicht christlicher Natur,[11] sondern nährt sich aus einem »Mythus«. Rosenberg beschreibt ihn als einen zur Tatsache gewordenen Traum.[12] In einer Neuinterpretation der Kunst- und Kulturgeschichte konstruierte Rosenberg einen Kampf zwischen jüdisch/christlich/etruskischen Kräften einerseits und griechisch-hellenistisch/germanisch-nordischen andererseits.[13]

Die germanisch-nordische Kultur zog er allerdings der griechisch-hellenistischen vor. In der griechischen Kunst sah er lediglich das artbedingte Schöne als äussere Statik verwirklicht, in der Kunst des nordischen Abendlandes hingegen das arteigene Schöne als innere Dynamik.[14] In der Gotik war für Rosenberg die nordische Rassenseele in Reinkultur verwirklicht. Auf breitem Raum entfaltete er ein Bild der Gotik, das sich, bei oberflächlicher Betrachtung, nicht wesentlich von Deutungen anderer Autoren, wie z. B. Worringer, Scheffler oder Behne, unterschied. Rosenberg schrieb: »Die Gotik bedeutet den nur einmal im Ernst versuchten und auch nur einmal in der ganzen Geschichte der Baukunst gelungenen Versuch, eine Raumkunst aus einem metaphysischen Zeitgefühl heraus zu gestalten [...]. Die Gotik kennt [...] nur ein Nacheinander der Formen, ein Streben nur nach einer Richtung. Sie steht deswegen im Kampf, sowohl mit dem Stoff, mit dem Steinblock, mit waagerechter Last und senkrechter Stütze, wie mit raumformenden Mitteln der Wandfläche, der Decke. Gotik ist deshalb die Erfüllung einer Sehnsucht, die auch nur ein Vorwärts kennt, sie ist die erste steinerne Verkörperung der dynamisch-abendländischen Seele [...]. Schon aus diesem Gesichtspunkt heraus ist die Gotik etwas in höchstem Grade Persönliches: das ewige übervernunftvolle (irrationale), willenhafte des Abendlandes in der zeitlich bestimmten Form einer ihrer rhythmisch wiederkehrenden Schwingungen.«[15]

Wie bei anderen, nicht nationalsozialistischen Autoren war auch Rosenbergs Interpretation der Gotik mit Elementen einer »nordischen Ersatzreligiosität«[16] durchdrungen und mit der Hoffnung auf ein neues Mittelalter verknüpft: »Nur wenige Menschen stehen andachtsvoll vor den Zeugen eines grossen Geistes, des Geistes des mächtigen, so verleumdeten, aber in vielen Dingen doch echt germanischen »Mittelalters«. Wenn wieder ein grosser echter Glaube in unsere Herzen einziehen sollte, dann wird auch in neuer Form die ›gotische Seele‹ wieder erwachen.«[17] Die (italienische) Renaissance fasste Rosenberg als ein Aufbegehren gegen den Katholizismus, als »Neuverkündigung nordischen, [...] germanischen Blutes«[18], und das Barock interpretierte er als wesensähnlich zur Gotik.[19] Für das 19. und frühe 20. Jahrhundert konstatierte Rosenberg einen von Frankreich ausgehenden kulturellen Niedergang. Den Impressionismus lehnte er als eine von naturwissenschaftlichen Konzepten durchdrungene »mythenlose« Sinnlichkeitskunst ab, und die Kunst der Expressionisten charakterisierte er wie folgt: »Die ganze Tragik einer mythenlosen Zeit zeigt sich auch in den folgenden Jahrzehnten. Man wollte keinen Intellektualismus mehr, man begann die endlosen Farbzerlegungen zu hassen [...]. Man suchte im richtigen Gefühl nach Erlösung, Ausdruck und Kraft. Und die Folge dieser starken Spannung war – die Spottgeburt des Expressionismus. Ein ganzes Geschlecht suchte nach Ausdruck und hatte nichts mehr, was es hätte ausdrücken können. Es rief nach Schönheit und hatte kein Schönheitsideal mehr. Es wollte neuschöpferisch ins Leben greifen und hatte jede echte Gestaltungskraft verloren. So wurde an Stelle, eine neue stilbildende Kraft zu zeugen, die Atomisierung erneut weitergeführt.«[20]

Bemerkenswert ist, dass Rosenberg den Expressionisten das »richtige Gefühl« zugestand. Hier trifft er sich mit anderen Exponenten des Nationalsozialismus, denn modernistisch orientierte Kräfte um den NS-Propagandaminister Joseph Goebbels versuchten zunächst, den Expressionismus in die nationalsozialistische Bewegung einzubinden.[21] Anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 forderte Goebbels jung empfindende und neu gestaltende Künstler für die »junge Zeit«, die angebrochen sei.[22] Goebbels schwebte wohl eine niveauvolle Ästhetisierung des nationalsozialistischen »Aufbaus« vor;[23] in seinen eigenen Worten eine Art »stählerne Romantik«,[24] die man sich vielleicht als eine Art futuristischer Kunst vorstellen kann, wie sie in Italien vor und nach dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Tatsächlich fungierte Goebbels 1934 im Ehrenkomitee für eine Ausstellung über »italienische futuristische Flugmalerei« in Berlin.[25] Im Gegensatz dazu sah Rosenberg die Zukunft der deutschen Kunst ästhetisch in den Kriegerdenkmälern des Ersten Weltkriegs vorgezeichnet.[26]

Der Konflikt zwischen Goebbels und Rosenberg brach unmittelbar nach der Machtergreifung der Nazis auf und wurde erbittert in aller Öffentlichkeit ausgetragen. Im April 1933 wurden auf lokaler und regionaler Ebene erste Ausstellungen mit »entarteter« Kunst eröffnet, so genannte »Schreckenskammer«-Ausstellungen; dies oftmals auf Betreiben und mit Unterstützung des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, einer Organisation, die von Rosenberg gegründet worden war.[27] Das am 7. April 1933 verabschiedete »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« ermöglichte die Absetzung missliebiger Hochschullehrer und Akademieprofessoren.[28] Öffentliche Reaktionen auf die Verfemungen und Entlassungen blieben nicht aus. In verschiedenen Zeitungen erschienen Artikel, die für die Kunst der Expressionisten eintraten, in der Regel mit dem Argument, der Expressionismus sei »nordisch« und »zukunftsträchtiger Träger der nationalsozialistischen Revolution«.[29] Im Juni 1933 versuchte der Nationalsozialistische Studentenbund die Expressionisten mit der Ausstellung »Dreissig deutsche Künstler« und einer Kundgebung an der Berliner Universität »hoffähig« zu machen, indem er eine Abgrenzung zu »französischem Ästhetentum« zu ziehen suchte und die Expressionisten als »Vorläufer der Kunst, die der Nationalsozialismus in ihrem Geiste fortsetzen wolle« propagierte. Die Ausstellung wurde nach drei Tagen auf Betreiben Rosenbergs geschlossen.[30] Der Streit um die Expressionisten hatte eine derart grosse Virulenz erreicht, dass Hitler nicht mehr umhin kam, sich zum Thema öffentlich zu äussern. Er erteilte zunächst Goebbels eine Abfuhr und massregelte etwas später auch Rosenberg.[31]

Schon in der ersten stürmischen Phase des Konflikts traten bei Goebbels Zweifel zu Tage. Am 2. Juli 1933 notiert er folgende ambivalente und ins Ironische gedrehte Zeilen in sein Tagebuch: »Frau Hella Koch erzählt mir von den Hahnenkämpfen der Künstler. Ist Nolde ein Bolschewist oder ein Maler? Thema für eine Doktorarbeit.«[32] Trotzdem hielt der Propagandaminister an seinem Kurs zugunsten einer gemässigten Moderne fest. Zunächst konnte Goebbels noch einige Erfolge verbuchen: Im Herbst 1935 vermochte er Rosenberg durch aufwändiges Intrigenspiel den Auftrag zur Bildung eines »Reichskultursenats« zu entwinden.[33] Doch schon bald musste der Propagandaminister auch empfindliche Niederlagen einstecken, namentlich im Bereich der Musik.[34]

Im Wendejahr 1936 vollzog Goebbels bezüglich der bildenden Kunst einen vollständigen Kurswechsel. Das Jahr brachte die ersten offensichtlichen, systematisch betriebenen Kriegsvorbereitungen.[35] Im kulturellen Bereich bedeutete das die rigorose Verfolgung jeglichen »Abweichlertums« und die totale Ausrichtung der »Volksgemeinschaft« auf Hitlers Ziele.[36] Die generelle Radikalisierung des Regimes mag Goebbels zu seiner Kehrtwende veranlasst haben. Sicher spielte auch der Wille zur Erhaltung seiner persönlichen Macht mit.[37]

Die Kreise wurden immer enger gezogen: Ausstellungen wurden geschlossen oder von expressionistischen Werken gesäubert.[38] Zunächst konnten noch manche der betroffenen Künstler mehr oder weniger unbehelligt in privaten Galerien ausstellen, erhielten bisweilen gar staatliche Aufträge oder wurden von öffentlichen Sammlungen angekauft.[39] Doch bald kam für die Avantgarde das Ende auf dem offiziellen Parkett.[40] Am 19. Juli 1937 wurde in München die Ausstellung »Entartete Kunst« eröffnet, in der die gesamte deutsche Moderne an den Pranger gestellt wurde und die sich in Umfang und Radikalität von allen gleich gearteten Vorläuferinnen abhob.[41] Der Münchner Schau ging eine grosse Welle der Beschlagnahmung voraus, und eine zweite folgte unmittelbar darauf. Im Zuge dieser beiden beispiellosen Aktionen wurden etwa 16'500 Kunstwerke aus deutschen Museen entfernt.[42]

Trotz dieser Radikalisierung blieb die nationalsozialistische Kunstpolitik widersprüchlich. Den betroffenen Künstlern verblieben gewisse, wenn auch bescheidene Möglichkeiten auszustellen oder zu publizieren. In so genannten »Fabrikausstellungen«, die von der NS-Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« organisiert wurden und die bis weit in den Krieg hinein liefen, waren immer wieder Werke »entarteter« Künstler zu sehen.[43] Auch private Galerien boten eine Zeit lang bescheidene Ausstellungsmöglichkeiten.[44] Und sogar in staatlichen Ausstellungen tauchten vereinzelt Werke »entarteter« Künstler auf.[45]

Die Expressionisten während der NS-Zeit

1933 war der Ausgang des Streits um den Expressionismus noch offen. In diesem Klima der Unsicherheit mussten sich die Kunstschaffenden positionieren. Einige lehnten den Nationalsozialismus strikt und konsequent ab; es war für sie ratsam, Deutschland möglichst schnell zu verlassen. Andere hofften, mit einem gerüttelt Mass an Naivität und auch Hilflosigkeit, das Regime positiv beeinflussen zu können. Kandinsky beispielsweise erwog ernsthaft, Rosenbergs Kampfbund mit modernistischen Kräften zu unterwandern.[46] Schliesslich gab es eine Reihe von Künstlern, die dem neuen Regime durchaus positiv gegenüberstanden.[47] Ernst Ludwig Kirchner beispielsweise glaubte noch 1935, er werde »aus Irrtum« verfolgt,[48] und ein Jahr später, am 7. Oktober 1936, liess er seinen Bruder wissen: »Es wäre doch wirklich tragisch, wenn mir, der ich mein ganzes Leben für deutsche Kunst kämpfte, gerade von den Leuten, die doch dasselbe wollen, der Garaus gemacht würde.«[49]

Erst ein halbes Jahr vor seinem Selbstmord scheint er sich vom Nationalsozialismus gelöst zu haben. Am 13. Februar 1938 richtet er folgende pathetische und gleichzeitig resignierte Zeilen an seinen Bruder: »Ich bin durch die deutschen Ereignisse tief erschüttert und doch bin ich stolz darauf, dass die braunen Bilderstürmer auch meine Werke verfolgen und vernichten. Ich würde es als Schmach empfinden, von ihnen geduldet zu werden.«[50]

Bei Emil Nolde hingegen fand keine Loslösung statt. Der Künstler war früh, am 15. September 1934, in die Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN) eingetreten, eine Organisation, die im Sommer 1935 im neu gegründeten dänischen Ableger der NSDAP, der NSDAPN, aufging.[51] Doch trotz seiner Parteigebundenheit geriet Nolde schon kurz nach der Machtergreifung unter Druck. Am 15. Mai 1933 wurde er zum Austritt aus der Preussischen Akademie der Künste aufgefordert, was er verweigerte.[52] Ungeachtet der Druckversuche kamen ihm keine Zweifel an seinen politischen Überzeugungen. 1934 liess er sich – zusammen mit Ernst Barlach, Erich Heckel und Mies van der Rohe – von Goebbels für einen Wahlaufruf zur Bestätigung Hitlers als Reichskanzler gewinnen.[53] Auch die Schliessung von Ausstellungen, die Beschlagnahmung vieler seiner Werke und die Diffamierungen, die er in der Münchner Fehmeschau »Entartete Kunst« erleiden musste, liessen ihn seine Parteibindung nicht überdenken. Am 2. Juli 1938, als er von Goebbels die Herausgabe einiger beschlagnahmter Werke forderte, schrieb Nolde: »Auch bitte ich Sie, sehr geehrter Herr Minister, die gegen mich erfolgte Diffamierung aufheben zu wollen. Ich empfinde diese als besondere Härte und auch besonders, weil ich vor Beginn der Nationalsozialistischen Bewegung als fast einzigster deutscher Künstler in offenem Kampf gegen die Überfremdung der deutschen Kunst, gegen das unsaubere Kunsthändlertum und gegen die Machenschaften der Liebermann- und Cassiererzeit gekämpft habe, ein Kampf gegen eine grosse Übermacht, der mir jahrzehntelange materielle Not und Nachteile brachte.

Als der Nationalsozialismus auch gegen mich und meine Kunst die Benennungen ›entartet‹ und ›dekadent‹ prägte, empfand ich dies sehr als Verkennung, denn es ist nicht so, meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig.

Nach der Abtretung Nordschleswigs wäre es mir leicht gewesen, ein gefeierter Künstler in aller Welt, auf Grund politi-

scher Dinge, zu werden, wenn nicht ich meine Zugehörigkeit zum Deutschtum stets allem vorangestellt und bei jeder Gelegenheit im In- und Ausland ich kämpfend und bekennend für Partei und Staat eingetreten wäre, dabei trotz eigener Diffamierung, oder vielleicht deshalb umsomehr, von der Weltbedeutung des Nationalsozialismus zu überzeugen vermochte.«[54]

Noldes Lage war prekär. 1937 war vom obersten Parteigericht in München ein Verfahren gegen ihn eingeleitet worden. Es verlief im Sande, denn Nolde war zwar Mitglied der dänischen Nazi-Partei, nicht jedoch der deutschen NSDAP, aus der er hätte ausgeschlossen werden sollen.[55] 1941 schliesslich gingen die Nazis rigoros gegen Nolde vor. Am 7. April 1941 holte das Propagandaministerium in Berlin bei der deutschen Gesandtschaft in Kopenhagen Auskünfte bezüglich Noldes Mitgliedschaft in der NSDAPN ein.[56] Die Anfrage stand in Zusammenhang mit einer Ausstellung Noldes in Chicago, die von der amerikanischen Zeitschrift »World Review« für propagandistische Zwecke eingesetzt worden war:[57] »›Göring liebt degenerierte Kunst‹ [...]. In der Zeit, als noch Picasso's Name in Europa Geltung hatte, malte in Deutschland der Expressionist Emil Nolde. Als die Nazis 1937 ihre Wiener Ausstellung [sic!] der ›entarteten Kunst‹ veranstalteten, waren dort auch zahlreiche Werke dieses Künstlers vertreten. Neuerdings wurde in Chicago eine Nolde-Ausstellung eröffnet, die sehr viel Anklang fand. U. a. wurde dort ein Frauenkopf gezeigt, dessen grüne Wangen und feuerrotes Haar den Kunstkritiker Hitler sicherlich in Raserei versetzt hätten. Doch Nolde lebt nach wie vor in Deutschland und darf malen. Der Grund hierfür ist folgender: Hermann Göring sammelt Nolde-Bilder.«[58]

Die Gesandtschaft antwortete am 28. April, bestätigte die geforderten Angaben und stellte Nolde »das beste Zeugnis« aus.[59] Für die anfragende Stelle im Propagandaministerium war die Sache damit erledigt, und sie schob am 3. Mai die Akten hausintern an den Auftraggeber zurück.[60] Noldes Dossier war damit jedoch nicht geschlossen. Am 23. August 1941 wurde der Künstler wegen »mangelnder Zuverlässigkeit« aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen und erhielt Ausstellungs- und Malverbot. Ausschlaggebend für diesen Entscheid waren die Arbeitsproben, die Nolde der Reichskammer vorzulegen genötigt wurde, und die insgesamt 1052 Arbeiten, die im Zuge der Beschlagnahmungsaktionen aus den öffentlichen Sammlungen entfernt worden waren.[61] Noldes Chicagoer Ausstellung und deren politische Instrumentalisierung gegen Nazi-Deutschland dürfte ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Die Antwort auf die (leider nicht überlieferte) Anfrage, warum Noldes Parteizugehörigkeit in Dänemark überprüft worden sei, erfolgte nur acht Tage vor seinem Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste.[62] Bis 1945 musste Nolde die Arbeit mit Ölfarben fast vollständig einstellen und sich mit heimlich gemalten kleinformatigen Aquarellen begnügen, seinen »ungemalten Bildern«. Der Umgang mit Ölfarben war ihm zu riskant. Er fürchtete, der Farbgeruch könnte der Gestapo bei ihren wiederholten Kontrollen auffallen.[63]

Doch auch diese Zeit bitterster Not vermochte Noldes Überzeugungen nicht zu erschüttern. Monika Hecker schliesst aus den Quellen, die ihr zur Verfügung standen, dass Nolde nie Mitglied der deutschen NSDAP war.[64] Dem steht jedoch ein kurzer Abschnitt aus Hans Fehrs »Buch der Freundschaft« gegenüber, der den gegenteiligen Schluss nahe legt: »Es ist ein merkwürdiges Lebensstadium, in das ich hineingeraten bin, mich fühlend wie in einem Wellenbad von Gutem und Bösem geschaukelt hin und her. (1941) [Fehr zitiert hier aus einem Nolde-Brief aus dem Jahre 1941.] Ob Nolde diesem ›Wellenbad‹ zu entrinnen hoffte, ob er für die Zukunft seiner Bilder, seiner Kunst bangte, als er in die Partei eintrat – ich weiss es nicht. Ada [Emil Noldes Frau] schrieb einmal: ›Emil wurde Mitglied der Partei, und nun, nach und nach, erfüllen sich alle die erwünschten Formen für ein wertvolles, schaffendes, reiches Leben für alle.‹ (11. Juli 1940).«[65]

Noch 1942, als der Künstler die Protektion des Wiener Gauleiters und Reichsstatthalters Baldur von Schirach erlangen wollte, schrieb er den eingangs erwähnten Brief an dessen Mittelsmann, wohl um das Scheitern seines Ansinnens abzuwenden:[66] »Meine triebhafte Auflehnung gegen die von allen Künstlern leichtfertig hingenommene alljüdische Bevormundung, gab mir unendliche Kämpfe und viel Leid, – ich ertrug alles stolz mit gehobenem Haupt und auch ihre durch geheimen Beschluss gefasste, 23 Jahre dauernde Boykottierung der grossjüdischen Presse. Als dann anschliessend, als ob sich die Hände gereicht wurden, ebenfalls durch geheimen Beschluss der nationalsozialistischen Presse, wiederum meine Boykottierung, die nunmehr 9 Jahre dauert, erfolgte, war mir sehr weh, denn mein ganzes Leben ist von Anbeginn bis heute den im Nationalsozialismus geprägten Idealen gewidmet, und schon im Jahre 1895 legte ich Gedanken nieder, die heute noch ebenso wahrhaftig und richtig sind, als sie es damals waren.«[67]

Expressionismus und nationalsozialistische Ideologie

Warum hielt Nolde so lange an seinen nationalsozialistischen Überzeugungen fest, trotz Verfemung, Beschlagnahmung seiner Werke und trotz Malverbot?[68] Monika Hecker erklärt Noldes Mitgliedschaft in der NSDAPN mit seiner besonderen Situation im deutsch-dänischen Grenzgebiet. Nolde sei ein in Deutschland lebender, an Dänemark abgetretener Auslandsdeutscher gewesen.[69] Hecker erklärt Noldes Parteimitgliedschaft mit seinem Wunsch, im deutsch-dänischen Grenzgebiet das eigene Deutschtum zu betonen.[70] Solche Überlegungen mögen bei Noldes Parteieintritt eine Rolle gespielt haben, doch kann damit sein verbissenes Festhalten an der Parteimitgliedschaft erklärt werden? Muss man nicht davon ausgehen, dass sich sein Denken über gewisse Strecken mit nationalsozialistischen Konzepten deckte? Hier geben Noldes autobiographische Schriften Aufschluss. Der Künstler verfasste sie zwischen 1930 und 1947.[71] Beschreiben die Texte auch die unterschiedlichsten Phasen seines Künstlerlebens, so ermöglichen sie einen Einblick in Noldes Denken während jener Zeit, die hier zur Diskussion steht.

Nolde strebte nach einer Kunst, die aus dem Innersten der Seele stammen sollte, einer Kunst der Verinnerlichung, tief empfunden und innig.[72] Gleichzeitig war Kunst für ihn an die Rasse gebunden: »Jeder starke Künstler, wo er auch arbeitet, gibt seiner Kunst den Stempel seiner Persönlichkeit, den Stempel seiner Rasse. Was ein befähigter Japaner malt, wird japanische Kunst, was ein deutscher charakterstarker Künstler schafft, wird deutsche Kunst, ganz gleich, ob es in engster Heimat geschieht oder in entferntesten Weltteilen. Was Schwächlinge tun, hin und her wankend, gibt seichtes Gemisch.«[73]

Die gleichen Gedanken finden sich, wie oben dargestellt wurde, in Alfred Rosenbergs »Mythus des 20. Jahrhunderts«.[74] Auch die Vorstellung einer durch ein religiöses Gefühl getragenen Kunst spiegelt sich in Noldes Schriften. Der Künstler bringt diese Religiosität zwar meist in christlichen Bildthemen zum Ausdruck, denkt sie jedoch nicht unbedingt an das Christentum gebunden.[75] Emil Nolde wurde oft vorgeworfen, er sei ein Antisemit gewesen, dies aufgrund seiner Polemiken gegen Max Liebermann und Paul Cassirer.[76] Der Künstler wies in seinen Autobiographien diesen Vorwurf weit von sich.[77] Nolde charakterisierte jedoch seine jüdischen Freunde als »fremd« bzw. »fremdrassig« und schrieb ein Auseinanderbrechen dieser Freundschaften der »Rassenverschiedenheit« zu.[78] Das ermöglichte es ihm, ins antisemitische Lager umzuschwenken, als es ihm opportun erschien.[79]

In diesen Zusammenhang gehört auch Noldes Wahrnehmung anderer Rassen und Kulturen. Emil Nolde dachte in rassischen Kategorien, doch bemühte er sich (bei oberflächlicher Lektüre) immer um eine wertneutrale Position.[80] Dies unterscheidet sein Denken von nationalsozialistischer Ideologie. Betrachtet man seine Äusserungen jedoch genauer, so zeigt sich ein anderes, differenzierteres Bild. Noldes oben zitiertes Bekenntnis zu rassegebundener Kunst mag hier als Beispiel dienen: Die Japaner werden dort als »befähigt« geschildert, und sie malen. Die Deutschen hingegen sind »charakterstarke Künstler«, die schaffen. Es sind gewiss nur sprachliche Nuancen, doch findet man in ihnen wohl das, was Mario-Andreas von Lüttichau in seiner Charakterisierung von Noldes Autobiographien mit den Begriffen »deutschtümelnd« und »reaktionär« umschrieb.[81]

In Emil Noldes Schriften fallen immer wieder gegen Frankreich gerichtete Passagen auf.[82] Bezeichnend ist die Beschreibung seines ersten Aufenthalts in Paris.[83] Er schildert die Stadt in düsteren Farben, und der Bericht kulminiert in der Episode, als Nolde sein Leben durch zwei Prostituierte gefährdet sieht. Der Künstler schliesst mit dem Fazit, Paris habe ihm nur wenig gegeben, obschon er sich viel erhofft habe.[84] In der Folge wird die französische Kultur meist gegen die deutsche ausgespielt. Das Französische wird dabei zur Metapher für Oberflächlichkeit oder für die etablierte Kunst in Deutschland.[85] Die Ablehnung der französischen Kultur hängt einerseits damit zusammen, dass Nolde seine eigene Kunst vom Impressionismus herleitete und sie als dessen Überwindung sah.[86] Andererseits wurde Noldes antifranzösische Haltung durch die Überzeugung verstärkt, er sei von den etablierten Kunstinstitutionen systematisch übergangen worden und die dem Impressionismus verpflichteten Leiter dieser Institute seien seiner Kunst verständnislos und feindlich gegenüber gestanden.[87] Noldes antifranzösischer Reflex war zunächst nur latent vorhanden, wurde 1910 virulent im Konflikt mit Max Liebermanns Berliner Secession,[88] steigerte und verhärtete sich immer mehr, lud sich antisemitisch auf und mündete schliesslich in Äusserungen über »unsaubere [...] Machenschaften der Liebermann- und Cassirerzeit« und über eine »alljüdische Bevormundung«, wie man sie in den oben zitierten Briefen an Joseph Goebbels und Walter Thomas findet.[89]

Die Begeisterung vieler expressionistischer Künstler für das Mittelalter und insbesondere für die Gotik zeigt sich auch bei Nolde, obschon man in seinen Schriften diesbezüglich nur verstreute Hinweise findet.[90] Einige Werke Noldes nehmen direkt Bezug auf gotische Vorbilder.[91] Bezeichnend ist, dass der Künstler mittelalterliche Kunst und die Kunst der »Naturvölker« (oder »Urvölker«, wie Nolde sie bisweilen auch nannte) in einem Punkt verschmolz.[92] In seinem 1934 publizierten autobiographischen Bericht »Jahre der Kämpfe« verweist Nolde auf ein Buchprojekt über »Kunstäusserungen der Naturvölker«, das er im Jahre 1912 verfolgt haben will. Aus der geplanten Einleitung präsentiert er nur kurze Fragmente, und indem er die Sätze durchnummeriert, verleiht er ihnen grosses, beinahe axiomatisches Gewicht. Die ersten Sätze befassen sich jedoch nicht mit der Kunst der »Naturvölker«, sondern damit, dass griechische Antike und italienische Renaissance ihn, Nolde, nicht zu begeistern vermögen und dass er die Skulpturen der Dome zu Naumburg, Magdeburg und Bamberg dieser Kunst vorziehe.[93] Hier nähert sich Nolde einer Position an, wie sie z. B. Wilhelm Hausenstein in seiner Schrift »Romanische Bildnerei« vertrat. Hausenstein setzte »Primitive« und deutsche Künstler des frühen Mittelalters gleich und bezeichnete letztere als »europäische Eingeborene« bzw. als »Neger des Nordens«.[94] Nolde zog den Bogen weiter – von den Gotikern über Marées und van Gogh bis zu ihm selbst –, wobei er sich nicht primär auf die Kunstwerke bezog, sondern (nicht untypisch für ihn) auf die Verkennung und Verfolgung der Künstler: »Je freier und stärker meine Bilder wurden, um so heftiger wurden die erregten Angriffe und der Widerspruch [...]. War die Kraft meiner Gestaltung zu stark? Vielleicht sei es so. War doch Grünewald – der mächtigste aller Maler – unbekannt geblieben, Veit Stoss brandmarkte man seine beiden Wangen durch, und Riemenschneider – den zarten feinen Künstler – folterten sie [...]. In unserer Gegenwart waren es Marées und van Gogh, die ungekannt lebten und starben. Milde waren die früheren Zeiten gegen ihre Künstler nicht. Die heutigen sind es auch nicht. [...] Erst qualvoll töten, dann heilig sprechen, das ist Höllenmoral.«[95]

Doch zurück zur Frage, warum Emil Nolde so lange Parteigänger der Nazis blieb. Sein Glaube an eine rassegebundene Kunst, die sich aus einem religiösen Gefühl speist, sein ablehnender Reflex Frankreich gegenüber, seine antisemitischen Neigungen, denen er im Laufe der Zeit immer mehr nachgegeben hat, sein unverhohle-

ner Stolz auf alles Deutsche und seine Begeisterung für das (deutsche) Mittelalter: In all diesen Aspekten deckte sich Noldes Denken über weite Strecken mit der nationalsozialistischen Ideologie. Kein Wunder, versuchte der Parteiflügel um Goebbels Nolde (und die anderen Expressionisten) ins neue Regime einzubinden. Kein Wunder, konnte sogar Rosenberg den Expressionisten das »richtige Gefühl« zugestehen.[96] Doch deckte sich auch das Denken – die ästhetischen Konzepte, die daraus erwuchsen, taten es nicht (verglichen mit Rosenberg und seinen Gefolgsleuten). Sahen Nolde und seine Kollegen eine Kunst, die aus der Seele kommt, in ihrer expressiven Formen- und Farbensprache verwirklicht, setzte Rosenberg seine Hoffnungen auf »die Gesichter, die unterm Stahlhelm auf den Kriegerdenkmälern hervorschauen«.[97]

1 Brief an Walter Thomas vom 12. Juni 1942; zitiert nach Heinzelmann, Markus, *»Wir werden uns bereithalten und warten auf Ihren Ruf.« Die Beziehung der Familien Sprengel und Nolde in den Jahren 1941 bis 1945*, in: Emil Nolde und die Sammlung Sprengel 1937 bis 1956. Geschichte einer Freundschaft, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, 1999, S. 12–35, hier S. 28. Siehe auch den längeren Auszug aus diesem Brief im vorliegenden Kapitel.

2 Siehe Kershaw, Ian, *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*, erweiterte und bearbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 96ff, S. 120ff., S. 128ff.

3 Broszat, Martin, *Der Staat Hitlers*, München 1969, S. 9.

4 Broszat, Martin, *Soziale Motivation und Führer-Bindung des Nationalsozialismus*, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 18, 1970, S. 392–409, hier S. 403ff. Kershaw 1999 (wie Anm. 2), S. 129. Hans Mommsens strukturalistische Interpretation des Nationalsozialismus ähnelt der Sichtweise Broszats in vielem; siehe unter anderem Mommsen, Hans, *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze*, Reinbek 1991. Ergänzend zu Broszats Interpretation des nationalsozialistischen Staatswesens kann Peter Hüttenbergers Modell des Nationalsozialismus als eines multidimensionalen, polykratischen Gebildes aus verschiedenen, letztlich aber voneinander abhängigen Blöcken herangezogen werden. Die Studie bezieht sich allerdings auf die nationalsozialistische Wirtschaftspolitik, die als Machtkartell zwischen Naziführung, Wehrmacht und Industrie verstanden wird. Obschon Hüttenberger über die Parteigrenze hinaus greift, lässt sich der von ihm verwendete Begriff der Polykratie auch auf parteiinterne Machtkonstellationen anwenden. Hüttenberger, Peter, *Nationalsozialistische Polykratie*, in: Geschichte und Gesellschaft 2, 1976, S. 417–442.

5 Rosenberg war ein alter Gefolgsmann Hitlers. Seit 1923 zeichnete er als »Hauptschriftleiter« des »Völkischen Beobachters«; siehe Merker, Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln 1983, S. 101ff. 1929 gründete Rosenberg den »Kampfbund für deutsche Kultur«, ein Hauptträger nationalsozialistischer Agitation im kulturellen Bereich; siehe Zuschlag, Christoph, *»Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. 21), Worms 1995, S. 34ff. 1930 veröffentlichte er sein ideologisches Hauptwerk, den »Mythus des 20. Jahrhunderts«. 1934 wurde ihm die Leitung eines Amtes zur »Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP« übertragen. Die breit gefächerten Aufgabenbereiche dieses Amtes überlappten sich weitgehend mit dem Tätigkeitsfeld des Goebbels'schen Propagandaministeriums, was ein beträchtliches Konfliktpotenzial bedeutete; siehe Merker 1983, S. 103; Zuschlag 1995, S. 44. Während des Krieges fungierte Rosenberg als Leiter des Kunstraub-Kommandos »Einsatzstab Rosenberg« und als »Reichsminister für die besetzten Ostgebiete«. Rosenberg wurde im Zuge der Nürnberger Prozesse zum Tod verurteilt und 1946 hingerichtet; siehe Merker 1983, S. 105.

6 Ebd., S. 57 und S. 102; siehe auch Anm. 20.

7 »Auf allen demokratischen Konzilien hört man noch heute den Lehrsatz von der ›Internationalität der Kunst und Wissenschaft‹ verkünden. Die geistig Armen, die das ganze 19. Jahrhundert mit diesen Zeugnissen der Lebensfremdheit und rasselosen Wertelosigkeit blamiert haben, kann man natürlich nicht mehr über die Beschränktheit dieser ›Allweltlichkeit‹ belehren. Das junge Geschlecht aber, das diesem Treibhauswesen den Rücken zu kehren beginnt, wird nach einem einzigen unbefangenen Hinschauen auf die Mannigfaltigkeit der Welt entdecken, dass es eine ›Kunst an sich‹ nicht gibt, nie gegeben hat und niemals geben wird. Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden; anderen sagt es wenig oder nichts [...].« Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, 5. Aufl., München 1933, S. 120.

8 »Jedes Kunstwerk formt [...] seelischen Gehalt. Auch dieser ist [...] nebst seiner formalen Behandlung nur auf Grund der verschiedenen Rasseseelen zu begreifen. Unsere Aesthetik ist also [...] als Gesamtwerk in den leeren Raum gesprochen worden. Dabei ist der naive wie der bewusste echte Künstler immer rassebildend vorgegangen und hat seelische Eigenschaften äusserlich verkörpert durch Benutzung jener rassischen Typen, die ihn umgaben und die in erster Linie zum hervorragenden Träger gewisser Eigenarten werden.« Ebd., S. 279.

9 »Der Formwille und der Geist ergreifen gestaltend Besitz von der Umwelt und Innenwelt. Dieses Formen ist [...] eine Willenstat, mag dieser Wille nun zum Heiligen, Forscher, Denker, Staatsmann oder Künstler führen. Jede Gestalt ist Tat, jede Tat ist wesentlich entladener Wille.« Ebd., S. 316.

10 »In der religiösen Gemütsstimmung, selbst wenn sie auch oft nur unausgesprochen vorhanden ist, offenbart sich die ganze Atmosphäre einer Volksseele. Das Lösen stofflicher Bindungen und das Tasten nach etwas Ewigem (das Kennzeichen dieser Stimmung) ist für uns ein Zeichen, dass die seelische, allein schöpferische Urkraft des Menschen wirklich lebendig ist. Aus dieser Stimmung geht [...] der grosse Künstler [hervor]. Fehlt einem Menschen oder einem Volke diese noch formlose, aber einzig geburtsfähige Stimmung, so fehlt ihm auch die Voraussetzung zu einer grossen, wahrhaftigen Kunst.« Ebd., S. 362.

11 Rosenbergs Schrift ist durchzogen von antichristlicher, insbesondere antikirchlicher Polemik; ebd., S. 599ff.; siehe auch Anm. 18.

12 Im Falle Deutschlands charakterisiert er diesen Traum als »der alt-neue Traum von Meister Eckehart, Friedrich und Lagarde«. Ebd., S. 453–456, hier S. 456; zu Paul de Lagarde siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 15f.

13 Siehe dazu die zusammenfassende Darstellung bei Merker; ebd., S. 59ff.

14 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 293 und S. 305.

15 Ebd., S. 352.

16 Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 106.

17 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 357.

18 Ebd., S. 81. Die offen kommunizierte antichristliche und insbesondere antikatholische Haltung in Rosenbergs »Mythus« stellt eine Besonderheit im einschlägigen Schrifttum dar. Rosenberg sah im römischen Katholizismus ein aus Vorderasien stammendes jüdisches Denken verwirklicht; ebd., S. 244f.

19 »Das Wesentliche: die selbstherrliche Überwindung und Stoffbeherrschung liegt der Gotik wie dem Barock zugrunde. Während die eine Zeit aber himmelstürmende Pläne ausführte, war die andere seelische Zusammenballung. Ein weiterer Schritt geschah dahin, als Dichtkunst und Musik in einer neuen ›gotisch-barocken‹ Welle dem nordischen und deutschen Wesen zu seinen tiefsten Äusserungen verhalfen ... Jetzt schält sich das, was germanische [...] Kunst zu nennen ist, in dem inneren Bau heraus. Ihr Ziel ist Verkörperung höchster seelischer Tatkraft mit immer neuen Mitteln in immer neuer Form.« Ebd., S. 376.

20 Ebd., S. 300ff.

21 Zum Modernismus-Begriff im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus siehe unter anderem Reichel, Peter, *Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage*, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus, hrsg. von Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 28–39, hier S. 28ff. Joseph Goebbels war während der zwanziger Jahre begeistert von der Kunst der Expressionisten. Am 29. August 1924 schrieb er folgende Zeilen in sein Tagebuch: »Regnerischer Nachmittag. Ins Wallraff [sic.] – Richartz-Museum. Moderne Kunst. Malerei und Plastik. Viel Kitsch und Mache. Einzelne Lichtblicke. Max Slevogt. Ein französischer Kürassier. Prachtvoller Schmiss. Van Gogh: Bildnis eines jungen Mannes. Prachtvolle knappe Charakterisierung. Eine spanische Tänzerin von Nolde. Wunderbare Farben. Ein köstliches, sattes Rot. Am meisten packt mich eine Plastik. Barlach. Berserker. Das ist der Sinn des Expressionismus. Die Knappheit zur grandiosen Form gesteigert.« Goebbels, Joseph, *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*, Teil I: *Aufzeichnungen 1924–1941*, Bd. 4: *1937–1939*, hrsg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russland, München 1987; zitiert nach: Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 45. Noch 1933 schmückte Goebbels, einem Bericht Albert Speers zufolge, seine neue Dienstwohnung mit Nolde-Aquarellen, liess sie jedoch wieder entfernen, als Hitler den Raumschmuck missbilligte.

22 Zitiert nach: Backes, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988, S. 58.

23 Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 132.

24 Zitiert ebd., S. 135.

25 Ebd., S. 135.

26 »Die Gesichter, die unterm Stahlhelm auf den Kriegerdenkmälern hervorschauen, sie haben fast überall eine mystisch zu nennende Ähnlichkeit. [...] Aus den Todesschauern der Schlachten, aus Kampf, Not und Elend ringt sich ein neues Geschlecht empor, das endlich einmal ein arteigenes Ziel vor Augen sieht, das ein alt-neues Schönheitsideal besitzt, das von einem arteigenen Schöpferwillen beseelt ist. Sein sei die Zukunft.« Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 448–449.

27 Der Kampfbund war 1929 aus der »Nationalsozialistischen Gesellschaft für Kultur und Wissenschaft« und der »Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur – nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft« hervorgegangen; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 34ff.

28 Siehe Zuschlag, Christoph, *»Es handelt sich um eine Schulungsausstellung«. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung »Entartete Kunst«*, in: »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, hrsg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art; Art Institute of Chicago; International Gallery, Smithsonian Institution, Washington; Altes Museum, Berlin, München 1992, S. 83–105, hier S. 83.

29 Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 49. Zu Beispielen für Presseberichte siehe ebd, S. 45 ff.

30 Ebd., S. 47.

31 In Hitlers Rede zur Kulturtagung des Nürnberger Parteitages (1. September 1933) findet sich folgende, gegen die von Goebbels portierte Moderne gerichtete Passage: »Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, dass Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen. [...] Auf keinen Fall wollen wir den kulturellen Ausdruck unseres Reiches von diesen Elementen verfälschen lassen; denn das ist unser Staat und nicht der ihre.« Zitiert nach: Zuschlag 1995 (wie Anm.5), S. 49. Am nächsten Parteitag, am 5. September 1934, kam auch Rosenberg an die Reihe: »Zum zweiten aber muss der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftreten jener Rückwärtse, die meinen, eine ›teutsche Kunst‹ aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbteil für die Zukunft mitgeben zu können.« Zitiert nach: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 167/168), Reinbek bei Hamburg 1963, S. 83.

32 Goebbels 1937–1939 (wie Anm. 21), S. 441.

33 Siehe Reuth, Ralf Georg, *Goebbels*, München/Zürich 1990, S. 334f.

34 Goebbels hatte Richard Strauss, Komponist und Präsident der Reichsmusikkammer, erfolgreich vor Rosenberg verteidigt, als dieser dem Komponisten vorwarf, er lasse sich ein Opernlibretto von Stefan Zweig, einem Juden, schreiben; nebenbei bemerkt, verwechselte Rosenberg bei seinem Angriff Arnold mit Stefan Zweig. Als jedoch Strauss seinem Librettisten in einem Brief gestand, er »mime« den Präsidenten der Reichsmusikkammer nur deshalb, weil er »Gutes [...] tun und grösseres Unglück [...] verhüten« wolle, und dieses Schreiben von der Gestapo abgefangen wurde, musste der Propagandaminister Richard Strauss fallen lassen; ebd., S. 322f. Eine weitere Affaire betraf den Komponisten Paul Hindemith. Als Hindemith von Rosenberg attackiert wurde, setzte sich Wilhelm Furtwängler, Goebbels »Aushängeschild« am Dirigentenpult, für den Angegriffenen ein und geriet seinerseits in die Schusslinie Rosenbergs. Goebbels sah sich zu nicht geringen Verrenkungen genötigt, um wenigstens Furtwängler in Deutschland zu halten; ebd., S. 323ff.

35 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 141.

36 Siehe Reuth 1990 (wie Anm. 33), S. 356.

37 Es darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die bildende Kunst mit ihrer im Vergleich zum Film oder zur Musik beschränkten Breitenwirksamkeit für Goebbels nicht im Zentrum des Interesses stand. Man vergleiche die spärlichen Einträge zur bildenden Kunst in Goebbels' Tagebüchern mit den zahllosen Notizen zum Filmschaffen. Bei der Musik waren anerkannt gehaltvolle Aufführungen von als »deutsch« empfundenen Werken klassischer Musik gefährdet – und was noch wichtiger gewesen sein dürfte: es stand deren Verbreitung im massenwirksamen Radio auf dem Spiel. Dem Propagandaminister dürfte es leicht gefallen sein, die Expressionisten, für die er früher lobende Worte fand, seinen politischen Zielen zu opfern.

38 Eine Liste solcher Ausstellungen findet man bei Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 50f.

39 Das Kunstmuseum Düsseldorf beispielsweise erwarb 1935 drei Gemälde von Heckel, Nolde und Pechstein und noch 1936 kaufte der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin zwei Arbeiten auf Papier von Nolde; ebd., S. 51.

40 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 136

41 Siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 73.

42 Siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 205. Teile dieser Bestände wurden zur Devisenbeschaffung ins Ausland verkauft; andere Werke, die als unverkäuflich galten, wurden höchstwahrscheinlich am 20. März 1939 in Berlin verbrannt; siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 76. Brigitte Lohkamp vertritt hingegen die Ansicht, an jenem 20. März seien hauptsächlich Bilderrahmen verbrannt worden; ebd., S. 76, Anm. 46.

43 Die »Fabrikausstellungen« wurden von Otto Andreas Schreiber organisiert. Schreiber, selber ein von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit beeinflusster Maler, war anlässlich der Turbulenzen um die Ausstellung »Dreissig deutsche Künstler« aus dem Nationalsozialistischen Studentenbund ausgeschlossen worden. Er fand Unterschlupf in Robert Leys Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« und übernahm dort die Abteilung für bildende Künste im KdF-Kulturamt. Seine »Fabrikausstellungen« verfolgten das Ziel, den Arbeitenden »anspruchsvolle« Malerei und Plastik zu vermitteln. Allerdings muss die Frage offen bleiben, ob Schreiber auch verfemte Werke der verfemten Künstler zeigte, oder ob er sich auf unverfängliches Material beschränkte. Zu Schreiber siehe Scholz, Dieter, *Otto Andreas Schreiber, die ›Kunst der Nation‹ und die Fabrikausstellungen*, in: Blume/Scholz 1999 (wie Anm. 21), S. 92–108, bes. S. 92ff.

44 Die letzte Ausstellung Emil Noldes im nationalsozialistischen Deutschland dürfte 1939 als »Herbstausstellung« in der Galerie Günther Franke in München stattgefunden haben. Diese Ausstellung wurde bisher offenbar übersehen; in Martin Urbans Katalog der Nolde-Ausstellungen wird sie jedenfalls nicht geführt; Urban, Martin, *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 1, München 1987, S. 580ff. Daher seien einige Angaben der Ausstellungskarte, die in der Bibliothek des Zürcher Kunsthauses aufbewahrt wird, kurz zusammengefasst. Die Ausstellung bot 32 Aquarelle folgender Künstler: Beckmann, Fietz, Fuhr, Gilles, Heckel, Kaus, Kerschbaumer, Nay, Mueller, Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff und Sohl. Von Emil Nolde wurden gezeigt: »Schwarze Iris« (1938/39), »Schlittschuhläufer«, »Schneeberge«, »Föhn«, »Im Gebirge«. Bibliothek des Zürcher Kunsthauses, Dossier der Galerie Günther Franke, Signatur a 3/M.

45 Gerhard Marcks beispielsweise konnte noch 1940 seine 1938 entstandene Skulptur »Schwimmerin« auf der Wanderausstellung »Deutsche Bildhauereien der Gegenwart« zeigen. Das Werk wurde gar mit 1000 RM prämiert und später vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld angekauft; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 54.

46 In einem Brief an Willi Baumeister schrieb er: »Sie fragen, was man tun oder lassen soll. Meiner Meinung nach sollten Künstler in den Kampfbund gehen – besonders diejenigen, die dort ruhig und sachlich tätig sein könnten. Eine ganze Anzahl unserer Bauhaus-Jugend will es machen und es kann nur begrüsst werden.« Brief vom 23. April 1933; zitiert ebd., S. 48. Schmidt-Rottluff wollte gleich selber in den Kampfbund eintreten, um dort Gegensteuer zu geben. Undatierter Brief an Friedrich Schreiber-Weingand; zitiert nach: Moeller, Magdalena M./ Schmidt, Hans Werner, *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992, S. 265.

47 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 132f.

48 Brief an Hans Walter Kirchner vom 21. Sept. 1935; zitiert nach: Schmidt, Diether (Hrsg.), *In letzter Stunde. 1933 bis 1945*, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts 2), Dresden 1964, S. 75.

49 Brief an Hans Walter Kirchner vom 7. Okt. 1936; zitiert ebd., S. 79.

50 Brief an Hans Walter Kirchner vom 13. Febr. 1938; zitiert ebd., S. 151.

51 Emil Nolde war 1920 nach der Abtretung Nordschleswigs an Dänemark dänischer Staatsbürger geworden; siehe Hecker, Monika, *Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP*, in: Nordfriesland 110, Juni 1995, S. 9–15, hier S. 12–14; Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 15.

52 Siehe Noldes Briefwechsel mit der Akademie vom 15. bzw. 18. Mai 1933; abgedruckt in: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 43f.

53 Siehe Lüttichau, Mario-Andreas von, *Die Jahre 1930–1945. »Tagtägliches Paktieren mit den Zuständlichkeiten«*, in: Emil Nolde, hrsg. von Rudy Chiappini, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst der Stadt Lugano, Villa Malpensata, Lugano 1994, S. 119–152, hier S. 132; Reuth 1990 (wie Anm. 33), S. 321.

54 Brief an Joseph Goebbels vom 2. Juli 1938; zitiert nach: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 152f.; siehe auch Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 32, Anm. 22.

55 Siehe dazu das von Hecker präsentierte Material; Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 10.

56 Deutsches Bundesarchiv Berlin Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 68; siehe auch Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13.

57 Für den 15. August 1941 findet sich ein Vermerk in den Akten des Propagandaministeriums, der direkt auf den Artikel verweist. Der Aktenvermerk lautet: »Die Anfrage vom 7. 4. 41 geschah auf Veranlassung des Ministeramts. Der [unleserlicher, handschriftlicher Einschub] in der Nr. 1 des Kulturspiegels veröffentlichte Auszug aus der ›World Review‹ vom April 41 dürfte hierzu interessant sein.« Deutsches Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 73.

58 Der ins Deutsche übertragene Auszug aus der »World Review« vom April 1941 findet sich auf S. 88 des Bestandes R 55 409. Der Autor scheint in seinem Artikel Wien mit München verwechselt zu haben. Die Ausstellung »Entartete Kunst« machte zwar auch in Wien Station, dies jedoch erst im Frühjahr 1939; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 281ff. Mit der Ausstellung in Chicago kann nur die Veranstaltung in den »Katharine Kuh Galleries« vom Oktober 1940 gemeint sein, in der Aquarelle Noldes gezeigt wurden; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 582.

59 Siehe das Schreiben im Deutschen Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 70; faksimilierter Abdruck in: Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13. Das Schreiben lässt darauf schliessen, dass Nolde noch 1941 Mitglied der NSDAPN war.

60 Deutsches Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 72. Die Anfrage wurde durch Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky im Ministeramt veranlasst und durch den Sachbearbeiter Dr. Richter in der Personalabteilung ausgeführt.

61 Nolde war aufgefordert worden, die gesamte in seinem Besitz befindliche Produktion des Jahres 1940 der Reichskunstkammer zur Begutachtung einzusenden. Entgegen der Weisung reichte Nolde Arbeiten aus den Jahren 1926 bis 1940 ein. Es handelte sich um 7 Gemälde, 46 Aquarelle und eine Lithographie. Die Werke sind seither verschollen; siehe Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 15. Ein Faksimile des Schreibens, das den Ausschluss besiegelte, findet sich bei Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 29.

62 Siehe Anm. 57.

63 Siehe Rinne, Olga, *Emil Nolde*, in: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 214–217, hier S. 216. Zur Gemäldeproduktion Noldes in den Kriegsjahren siehe Urban, Martin, *Emil Nolde: Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 2, München 1990, S. 615ff., bes. S. 627.

64 Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 11 und S. 14.

65 Fehr, Hans, *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957, S. 153. Die von Hecker präsentierten Quellen beziehen sich auf das Jahr 1941 und scheinen gegen eine Mitgliedschaft in der deutschen NSDAP zu sprechen, denn dann hätte sich Noldes Zugehörigkeit zur NSDAPN erübrigt; Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13f. Adas Hinweis hingegen, Emil Nolde sei in die Partei eingetreten, datiert nach Fehr vom 11. Juli 1940. Der Widerspruch lässt sich aufgrund der zur Zeit zur Verfügung stehenden Quellen nicht auflösen.

66 Baldur von Schirach betonte in seiner Kulturpolitik die Eigenständigkeit der »Ostmark« (also Österreichs), indem er Kulturschaffende wie Richard Strauss oder Gerhart Hauptmann, die im »Altreich« zunehmend Verfemungen ausgesetzt waren, ans Wiener Kulturleben zu binden versuchte. Dies wurde von vielen Vertretern des Kulturbetriebs irrtümlich als Zeichen der Opposition gewertet; siehe Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 27.

67 Brief an Walter Thomas vom 12. Juni 1942; zitiert ebd., S. 28.

68 Obschon das Problem an Noldes Beispiel besprochen wird, betrifft es weite Kreise der national orientierten Expressionisten. Die gleiche Frage könnte z. B. auch bei Ernst Ludwig Kirchner gestellt werden, der – wie erwähnt – noch 1936 glaubte, dass die Nationalsozialisten die gleichen Ziele verfolgten wie er; siehe den Brief an seinen Bruder Hans Walter Kirchner vom 7. Okt. 1936; abgedruckt in: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 79.

69 Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13. Nebenbei bemerkt war Nolde ein Auslandsdeutscher mit dänischer Staatsbürgerschaft und dänischer Ehefrau.

70 Ebd., S. 13 und S. 15.

71 Den Band »Das eigene Leben« schrieb Nolde im Jahr 1930. Er erschien 1931. »Jahre der Kämpfe« wurde 1934 publiziert, nach kurzer Zeit jedoch verboten. »Welt und Heimat« entstand 1936. Noldes Frau Ada vervielfältigte während des Krieges den Text mit einfachsten Mitteln und liess ihn guten Freunden zukommen. Die Arbeit am letzten Band, »Reisen, Ächtung, Befreiung«, schloss Nolde 1947 ab; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 25ff. Folgende Ausgaben wurden benutzt: Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. 1: *Das eigene Leben. Die Zeit der Jugend. 1867–1902*, 3. Aufl., Köln 1967 (verfasst 1930); Bd. 2: *Jahre der Kämpfe. 1902–1914*, 3. Aufl., Köln 1967 (publiziert 1934); Bd. 3: *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918*, 2. Aufl., Köln 1965 (verfasst 1936); Bd. 4: *Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946*, 2. Aufl., Köln 1967, S. 124.

72 Siehe Nolde (wie Anm. 71), passim; beispielsweise Bd. 1, S. 102, S. 170, S. 184; Bd. 2, S. 44, S. 120ff., S. 133.

73 Ebd., Bd. 2, S. 197.

74 Siehe dazu Anm. 10.

75 Siehe beispielsweise Nolde (wie Anm. 71), Bd. 1, S. 140, S. 169; Bd. 2, S. 33, S. 125. »Ich glaube an Gott! – Ja ich glaube an Tausend Welten voll Wunderherrlichkeiten, daneben unsere Begriffe von Gestirnen und Himmel und Erde [...] ganz lächerliche Nichtigkeiten sind. – Und ich glaube an die Religion über allen Religionen.« Ebd., Bd. 1, S. 169.

76 Ebd., Bd. 2, S. 150ff. Die Berliner Secession hatte Noldes Gemälde »Pfingsten« zurückgewiesen. Der Künstler griff darauf Max Liebermann, den Präsidenten der Secession, in einem offenen Brief an, worauf er aus der Vereinigung ausgeschlossen wurde; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 19.

77 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 171.

78 Siehe Noldes Schilderung seiner Freundschaft zu Max Wittner; ebd., Bd. 1, S. 165–170. Nolde schenkt der Beschreibung dieser Beziehung ungewöhnlich viel Platz; offensichtlich war die Begegnung mit Wittner wichtig für ihn. Nolde deklariert den Freund schon zu Beginn der Schilderung als Jude, schildert dessen Wesen als »dunkel, warm, klug und sehr gut zu mir« und hält fest, dass sich sein Charakter mit dem »Fremdrassigen« Wittners gut ergänzt habe; ebd., Bd. 1, S. 165f. Das Auseinanderbrechen der Freundschaft kommentiert Nolde mit folgenden Worten: »Die Rassenverschiedenheit mag zur Trennung das ihre beigetragen haben. Meine Kunst in ihren stärksten Äusserungen war ihm fremd.« Ebd., Bd. 1, S. 170.

79 Siehe die längeren Auszüge aus den Briefen an Joseph Goebbels und Walter Thomas in diesem Kapitel. Bisweilen scheint Nolde Künstlerkollegen bei den Behörden als »Juden« verleumdet zu haben; zumindest stand er bei Lyonel Feininger in diesem Ruf. Dieser schreibt am 3. Aug. 1935 an Dr. Kleinpaul: »Wie oft habe ich es erleben müssen, ‹der Jude Feininger› genannt zu werden! Sie haben ja auch Barlach, Pechstein (auf Anzeige Nolde's!!!) und andere, ›Juden‹ gescholten, die so rein ›arisch‹ sind, wie man's nur sein kann.« Zitiert nach: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 75.

80 Siehe dazu den Bericht seiner Südseereise; Nolde (wie Anm. 71), Bd. 3.

81 Lüttichau 1994 (wie Anm. 53), S. 119.

82 Nolde (wie Anm. 71), passim; beispielsweise Bd. 1, S. 199ff.; Bd. 2, S. 215, S. 220f., S. 232.

83 Nolde weilte zwischen Oktober 1899 und Juli 1900 in der französischen Metropole; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 15.

84 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 1, S. 199ff., bes. S. 207–209.

85 Grotesk wird Noldes Haltung, wenn er seine »ernste[n] schwarze[n] Holzrahmen« den »üblichen, spielerisch rokokovergoldeten französischen Gipsrahmen« gegenüberstellt; ebd., Bd. 2, S. 215. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass Nolde eine Reihe französischer Künstler schätzte und bewunderte. Namentlich erwähnt er Manet, Degas, Cézanne, Gauguin und van Gogh; ebd., Bd. 2, S. 188.

86 Ebd., Bd. 2, S. 120.

87 Ebd., Bd. 2, passim; bes. S. 150ff. und S. 235f.

88 Ebd., Bd. 2, S. 150ff.

89 Noldes Glaube, er sei von den Kunstinstitutionen boykottiert worden, ist absurd. Man beachte die Zahlen aus den nationalsozialistischen Beschlagnahmungsaktionen von 1937. Allein von Nolde wurden 1052 Arbeiten konfisziert; siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 75. Dies bedeutet, dass die Kunstinstitute während der Weimarer Zeit die entsprechende Anzahl Werke angekauft hatten.

90 Siehe unter anderem Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 89, S. 140, S. 194, S. 197, S. 238.

91 Bushart erwähnt sieben Bilder nach gotischen Holzfiguren; Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 81. Ausserdem erwähnt sie »Das Leben Christi«, das an spätgotische Flügelaltäre erinnert. Nolde bestritt zwar jegliche Ähnlichkeit mit einem Altar, die von Bushart konstatierte Ähnlichkeit kann jedoch nicht von der Hand gewiesen werden; Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 191. Nolde selber erzählt in »Jahre der Kämpfe«, er habe einen Winter – leider ohne Nennung des Jahres, aber aus dem Kontext zu schliessen um 1912 – zeichnend in Museen verbracht: »Als wieder der Winter kam, stand ich innerem Bedürfnis folgend in den ägyptischen und koptischen Abteilungen der Museen, ich ging zu den Tanagras und zu den romanischen Figuren und zu den gotischen, immer zeichnend alle diese reichen Formen und auch Farben. – Es gab dies ein vertieftes Eindringen in das Wesentliche [...], wenn auch meine Zeichnungen nur ganz knapp waren. – In meinen späteren oft frei gemalten Stilleben kehren einige dieser gegenständlichen Wahrnehmungen wieder.« Ebd., Bd. 2, S. 238.

92 Ebd., Bd. 2, S. 194ff.

93 Ebd., Bd. 2, S. 194. Die gleiche Aussage mit Nennung der gleichen Dome findet man im selben Band auf S. 140.

94 Hausenstein, Wilhelm, *Romanische Bildnerei*, München 1922, S. 5; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 91), S. 73.

95 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 87ff.

96 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 300ff.

97 Ebd., S. 448.