

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 3

Artikel: Emil Nolde
Autor: Rumpel, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25663>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

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



Sammlung H. Meyer-Benteli, Bümpliz

Emil Nolde *Jüngling und Mädchen* Um 1922

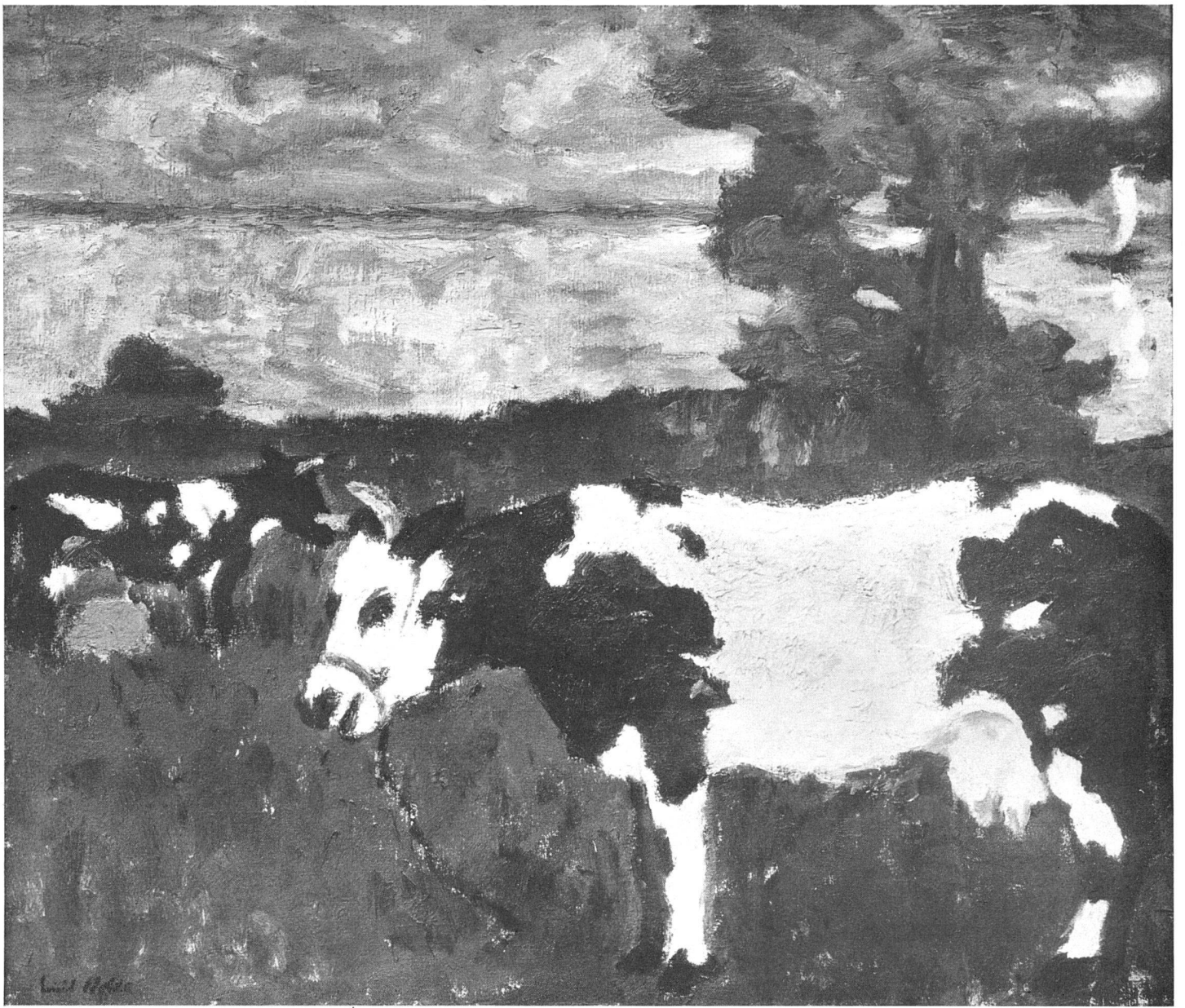
EMIL NOLDE

Von Heinrich Rumpel

Das Leben des deutschen Malers Emil Nolde führt an einigen der Stationen vorüber, die in seinem Lande für die Kunst des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, soweit sie die revolutionäre Auseinandersetzung mit derjenigen des neunzehnten Jahrhunderts (und vor allem dem Impressionismus) aufnimmt, bestimmend waren: den Berliner Sezessionen, der Dresdner Vereinigung der «Brücke», dem Kölner Sonderbund. Nolde erlebt – nach vielen Anfeindungen und Mißverständnissen, wie sie seinem aus scheuer Zurückhaltung und eigen-sinnigem Kampfeswillen seltsam gemischten Wesen nicht erspart bleiben konnten – den hektischen (weil verhältnismäßig zu spät erfolgenden) Durchbruch der neuen Kunst an die breitere Öffentlichkeit nach 1918; er sieht ihr Verflachen und das Abflauen des öffentlichen Interesses in den zwanziger Jahren, und er wird schließlich mitbetroffen von der Verdammung dieser ganzen Kunstepoche nach 1933. Voreilige und willkürliche

Urteile bleiben im allgemeinen nicht anerkannt. Wir sind heute so weit, darüber nachzudenken, was vom Gestern gerettet werden kann, ja was mit einigen zeitbedingten Akzentverschiebungen vom Gestern gerettet werden muß. Wir glauben, daß die Malerei von Emil Nolde, dieses im achten Jahrzehnt noch Lebenden, in gewissem Umfang neue Geltung erfahren wird: weil sie in ihren besten Beispielen die reine Kraft beseelten Ausdrucks ausströmt, die anderen Künstlern seiner Epoche, obwohl sie die umstürzende Bedeutung individuellster Ausdrucksmacht leidenschaftlich demonstrieren, bei der vorwiegend intellektuell bestimmten Richtung ihres Schaffens verloren gegangen ist.

An Gustav Schiefler, der sich als einer der ersten für seine Kunst interessierte, schrieb Emil Nolde am 14. Oktober 1906: «Bezüglich meiner Vergangenheit einige kurze Daten: ich bin in der Nähe von Tondern



Emil Nolde Kuhmelken Sammlung Richard Doetsch, Basel

Photo: R. Spreng SWB, Basel

1867 geboren. Mein Vater hatte dort einen Bauernhof und wollte absolut, daß auch ich Landwirt werden sollte. Mit siebzehn Jahren kam ich trotz allem davon ab und war dann bis zum dreißigsten Jahr im Handwerk, in Fabriken und im Kunstgewerbe tätig. Dann abermals – nachdem ich mir Mittel erworben hatte – ließ ich alles bisherige liegen und widmete mich der künstlerischen Ausbildung. Weilte in München, Paris, Kopenhagen und Berlin, je ein Jahr. Seit vier Jahren male ich nach eigener Anschauung...» Diese spärlichen autobiographischen Angaben vermögen dennoch einiges über Noldes frühe Entwicklung auszusagen: denn diese vollzog sich vielfach gehemmt und widerspruchsvoll, entbehrte bedeutsamer äußerer Hilfen und führte zeitweise in eine maßlose Vereinsamung.

Von 1892–1898 arbeitete Emil Nolde als Lehrer an der Industrie- und Gewerbeschule in St. Gallen. Vor-

her hatte er eine Schnitzschule in Flensburg besucht und sich dann als Vorzeichner in gewerblichen Betrieben sein Leben verdient. Der Aufenthalt in St. Gallen ist insofern bedeutungsvoll für ihn geworden, weil er ihm ein schönes menschliches Erlebnis, die beständige Freundschaft mit einem jungen Bürger dieser Stadt, einbrachte, und dann auch noch aus einem anderen Grunde. Nolde unternahm in den Ferien ausgedehnte Wanderungen in den Schweizer Hochalpen, was seine künstlerische Phantasie auf eine eigenartige Weise anregte: er zeichnete auf Postkarten Eiger, Mönch und Jungfrau unter Anspielung auf ihre Namen als Bergriesen und schickte zwei davon, zusammen mit anderen Zeichnungen, an die damals in München neu erscheinende Zeitschrift «Jugend», die die Karten abdruckte. Sein Einfall fand derartige Zustimmung, daß er sich dazu entschloß, die Zeichnung durch Druck vervielfältigen und als Postkarte in den Verkehr bringen zu lassen.

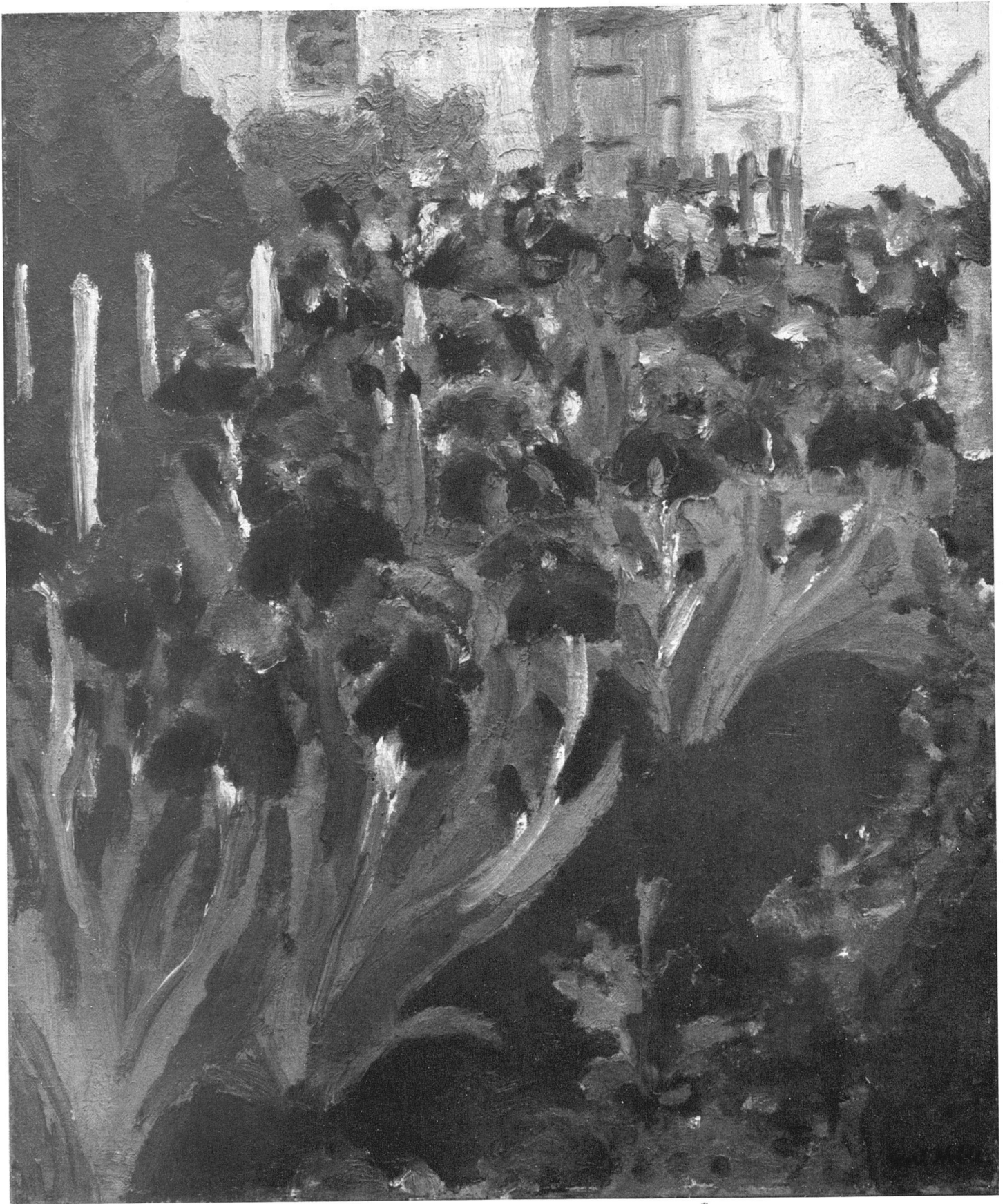


Photo: H. Eidenbenz SWB, Basel

Emil Nolde Blaue Iris 1930 Öffentliche Kunstsammlung Basel

Die Vorstellungswelt von Emil Nolde erfährt von Anfang an Richtung und Tiefe aus Mythos und Märchen, die, wie überall auf dem Lande, auch in seiner nord-schleswigschen Heimat, in der traditionsgebundenen Atmosphäre einer alteingesessenen Bauernaristokratie besonders gepflegt werden. Eine gegenüber der einfach rationalen Faßbarkeit alles Lebendigen derart bereicherte Phantasie (obgleich in einer tieferen Schicht des Bewußtseins noch verknüpft mit der Urscheu des Menschen vor der Unberechenbarkeit der Naturgewalten) erlaubt in ihren künstlerischen Auswirkungen unter Umständen eine wesentliche Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten.

Ein anderes Kennzeichen der besonderen Veranlagung des Malers, das früh schon sich einstellt, ist seine außergewöhnliche seelische Reizbarkeit: Spur einer leichten Degeneration, die beim Spröß eines abgeschlossen lebenden Geschlechts unausbleiblich ist.

Innerhalb der deutschen Kunst bildet Nolde mit Rohlf's, Hebbel und Carstens, Storm und Barlach einen eigenen Typus, in dem sich die sinnliche Aufnahmefähigkeit südlicher Temperamente mit der dunklen (weil nur den Umweg über die Lebensangst kennenden) Lebensbejahung des Nordens zu sehr speziellen und oft ins Groteske überspitzten Leistungen verbindet.

Der Graphiker Nolde hat sich schneller als der Maler persönliche Ausdrucksmittel geschaffen. Seinen ersten Radierungen gibt das Experimentieren mit ätzenden Säuren eine Note des Geheimnisvollen, Verwunschenen, die man im Hinblick auf sein Gesamtwerk nicht als zufällig betrachten kann. Die Titel einer frühen Holzschnittfolge lauten: Madonna – Prinzeß und Bettler – Mäusefallenmann – Der große Vogel – General und Diener – König und Narr – Sturm – Gefangene – Mädchenphantasie – Verzweiflung. Doch handelt es sich bei diesen und anderen Blättern niemals um Illustrationen literarisch erfaßter Themen, sondern um bunte Niederschläge einer vielgesichtigen künstlerischen Einbildungskraft, die im bewußten und unterbewußten Erleben verschlungener Formen von Traum und Wirklichkeit ihren reichen Nährboden hat.

Das gilt im Grunde auch für das malerische Werk, obwohl es seiner äußeren Art nach gebundener (doch nicht enger) wirken muß: es setzt die Behandlung biblischer Themen neben Masken- und Tanzbilder, Ansichten des bewegten und des ruhigen Meeres neben Bildnisse, und immer wieder werden Ausschnitte aus üppig blühenden Gärten und wuchernde Pflanzen wiedergegeben.

Zwischen 1905 und 1907 lebte Nolde in Dresden, wo er Mitglied des dort kurz vorher gebildeten Kreises junger Maler (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Otto Müller) wurde, der sich «Die Brücke» nannte. Die Ziele dieser Vereinigung wurden aus ihrer Mitte so angegeben: «... eine von den Bestrebungen der Brücke

ist, alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen – das besagt der Name Brücke. Die Gruppe besorgt außerdem jährlich mehrere Ausstellungen, die sie in Deutschland tournieren läßt, sodaß damit der Einzelne der Geschäfte enthoben wird. Ein weiteres Ziel ist die Schaffung eines eigenen Ausstellungsraumes – vorläufig Ideal, denn es fehlt noch das Geld.»

Nolde löste die Beziehungen zu den Brücken-Künstlern, weil sie ihm zu einförmig waren. In den späteren Jahren lebte er meistens in Berlin; im Sommer aber bewohnte er mit seiner dänischen Frau ein kleines Haus auf der Insel Alsen und führte dort ein äußerst primitives Leben, an dem zuweilen Freunde teilnahmen. In einem von ihm als Atelier errichteten einfachen Bretterverschlag am Meer sind einige seiner hervorragendsten Bilder entstanden.

Emil Nolde hat die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als große, originale Leistung bewundert, er hat Gauguin, van Gogh, Munch als Überwinder des Impressionismus verehrt; aber in seinem eigenen Schaffen hat er sich von der ordnenden oder genialisch aufbegehrenden Gestaltungsweise dieser Kunst nur in sehr geringem Ausmaß beeinflussen lassen. Das hat verschiedene Gründe, die zum Teil im Menschen, zum Teil in seiner Umwelt liegen. In vielen seiner Aufzeichnungen findet sich die Klage über den Verstand, der ihm die Vollendung seiner Bilder verderbe – wogegen aller Wille nichts vermöge. Wir müssen ergänzend hinzufügen, daß ein gewisser Argwohn bei ihm bestand, sich der Welt der sichtbaren Erscheinung rückhaltlos zu überlassen – und daß ihn seine träumerische, übersensible Natur in eine geistige Isolierung band, die ihn an einer befreienden Auseinandersetzung mit anderen Talenten hinderte.

Die exotische Volkskunst, ihre Primitivität und offene Sinnlichkeit, übten auf Nolde einen starken Zauber aus, worin er damals ja nicht mehr allein stand. Es zog ihn zur indischen und chinesischen Kunst und zu den bizarren Kultgegenständen der Naturvölker des malaiischen Archipels. Er zeichnete viel in den verschiedenen Abteilungen des Berliner Völkerkundemuseums und plante die Herausgabe eines Buchs: «Kunstäußerungen der Naturvölker». Vielleicht wurde der exotische Einschlag auch aus einem persönlichen Schutzbedürfnis von ihm gesucht: weil er seine latent vorhandene phantastische Weltsehnsucht vor brutaler Enthüllung bewahren wollte.

Die Beteiligung an einer Südsee-Expedition kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges – die Reise führte den Maler und seine Frau vorher durch Rußland, Sibirien, China und Japan – gab ihm das unmittelbare Erleben dieser Kunstformen. Kein Zweifel kann darüber bestehen, daß dadurch in dem friesischen Bauernsohn verwandte Saiten angeschlagen wurden. Nolde arbeitete eifrig während der Reise, viele Skizzen wurden

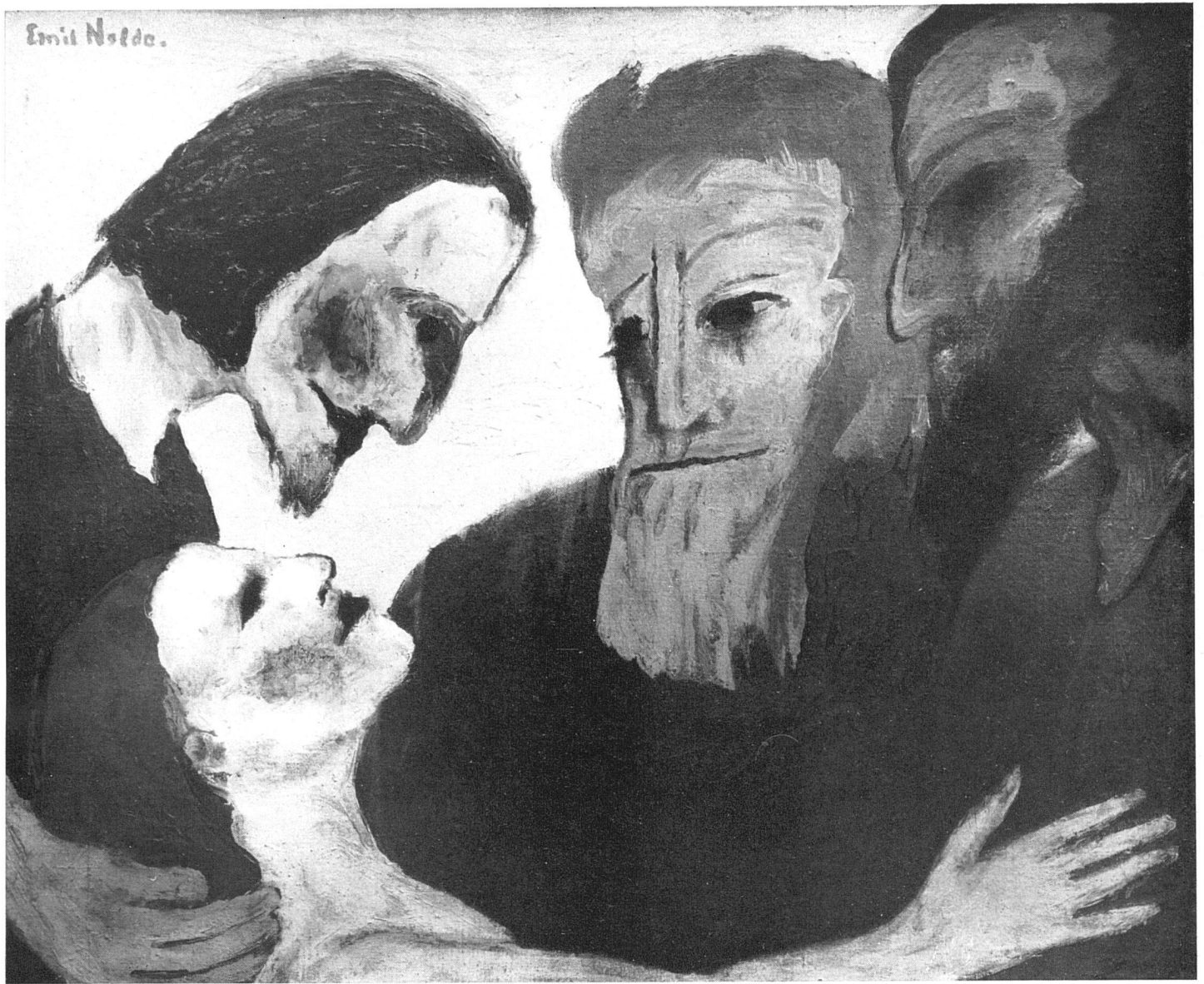


Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich

Emil Nolde Christus und die Sünderin Um 1920 Schweizer Privatbesitz

gemacht, es entstanden sogar Bilder. Eines davon: «Junge braune Mutter» gehört zu seinen innigsten Schöpfungen und bestätigt seine innere Bereitschaft, in eine andere (aber für ihn nicht eigentlich fremde) Welt einzudringen, ohne ihr Geheimnis zu verletzen. Gauguin gelangte in seinem bekenntnishaften Aufenthalt in der Südsee in dieser Hinsicht noch weiter, wobei er freilich immer Franzose blieb. Nolde besaß nicht dessen romanische Luzidität und gestalterischen Scharfsinn; noch weniger konnte er sich wie jener auf eine große Malkultur berufen, die ihm stets Halt geboten hätte. Aber er hat die Ehrfurcht vor dem Urinstinkt; er ist ihm selber angeboren, und sein künstlerisches Gewissen, weil es nicht intellektuell, sondern intuitiv bestimmt ist, verrät diesen nicht.

Eine ähnliche Feststellung ergibt sich aus den vielen Zeichnungen, Aquarellen und Bildern nach männlichen und weiblichen Köpfen, die Nolde ausgeführt hat. Alle diese Darstellungen (wie auch einige der Maskenbilder)

sind den tief erdhaften Bindungen seines Künstlertums entwachsen; in allen herrscht eine gleichsam von innen her erfüllte Sinnlichkeit, die bei gewollter Vernachlässigung der physiognomischen Gestaltung (Gesichter erscheinen oft nur in Umrissen, flüchtig geschaut, und sind dabei doch von wollüstiger Einprägbarkeit) vom Bilde aggressiv zum Betrachter herüberdrängt, um sich vor dem eigentlichen Bildraum extensiv zu entladen.

Wie viele Maler seiner Epoche, die sich später als programmatische Gegner des Impressionismus bekannten, hat auch Nolde in seinen Anfängen an der von diesem verursachten umwälzenden Erneuerung in der Behandlung der farbigen Materie teilgenommen. Bilder wie «Erntetag» oder «Frühling im Zimmer» weisen gegenüber der Düsterei seiner ganz frühen Palette eine entschlossene Wendung zu hellen, leuchtenden Farben auf, die in seiner Malerei bald autonome Bedeutung (dann allerdings in einem anderen Sinne als bei den Impressionisten) erlangen sollten.

Der Glanz seiner Farben, die Nolde mit breitem Pinsel primär aufträgt, roh stehen läßt und selten firnißt, ist der Stolz des Malers, mehr: sie sind sein Bekenntnis zum Leben, sein sensitives Wesen verströmt sich in ihren Gluten, erregt sich an ihrer vieldeutigen Symbolik. In der Tat sind seine Farben oft von seltener Leuchtkraft, und in dunkelnden Räumen, nachdem das Außenlicht längst fahl geworden ist, glimmen sie, wie von geheimem Leben erfüllt, noch lange nach. Jenen nervösen Dualismus von Wachheit und Traum, der das ganze Werk von Nolde durchzieht, belegen sie auf ihre Art: grellste Gegensätze vertragen sich in ihnen, zarreste Tönungen bewahren sich, ohne sich zu verwischen.

In jeder seiner Kompositionen üben die Farben weitgehend gliedernde Funktion aus und setzen damit die Bildakzente. Die völlige Entwertung des Konturs (aus dem Verlangen des inneren Bildes nach souveräner Ungebundenheit) kommt ihnen allein zugute; in quellenden Ringen und fließenden Bändern vollziehen sie seine Auflösung.

In dieser verabsolutierenden, idealisierenden Anwendung der Farben wird der Impressionismus von Nolde weit zurückgelassen. Sein rauschhaft gesteigertes Farbgefühl, das germanischer (einige meinen auch: gotischer) Anschauung entspricht, revoltiert gegen das ganz in sich ruhende, in Wertrelationen sich ausdrückende Farbempfinden der Franzosen – das zugleich eine andere Weltanschauung zum Ausdruck bringt.

Die Malerei von Emil Nolde erscheint im ganzen weitgehend gelöst von handgreiflicher Wirklichkeit. Bildgegenstand, Bildhandlung, die oft exotischen, märchenhaften, traumhaften Einschlag haben, sind demzufolge auch in ihrer zeitlichen Bezogenheit kaum dechiffrierbar. Und doch weht aus dieser Malerei der schwere

Duft hintergründiger Diesseitigkeit, der sich selbst in seinen religiösen Bildern nicht verliert. Das erklärt sich vor allem aus der Eigenart der persönlichen Schau dieses Malers, die, erdgebunden und gegenwärtig, traumverloren und zeitenlos, seiner künstlerischen Vision die Erhebung über die Zone des Irdisch-Dämonischen nur als Sehnsucht gewährt – und die diese Vision daher in vielen Fällen der gefährlichen Belastung des Zwiespältigen aussetzt.

Man kann Nolde mit Rouault vergleichen und wird noch deutlicher gewahr werden, was wir meinen. Die Themenwelt der beiden Maler (die übrigens der gleichen Generation angehören), hat verschiedene Berührungspunkte, und unter den gleichaltrigen französischen Malern ist Rouault ebenfalls eine Art romantischer Outsider. Auch er liebt die brandigen, brünstigen Farben vor grauen, schemenhaften Hintergründen; auch er bejaht die dramatische Steigerung aller Vorgänge des Lebens und stellt sie in der Abstraktion gewisser Typen raffiniert und sicher dar. Aber in der Anwendung der heftigen und kühnen Ausdrucksmittel seiner Malerei legt Rouault sich dann doch auch immer wieder weise Beschränkung auf, die ihm die Geschlossenheit der Bildwirkung ermöglicht und ihn darüber hinaus zu einer Vergeistigung des Bildinhalts führt.

Nolde kennt diese Disziplinierung nicht; sie liegt nicht auf der Linie seiner gefühlsbedingten inneren Entwicklung, die des korrigierenden Maßes andersgearteter starker Einflüsse entbehrt. Seine Malerei, vor der man zuweilen an Böcklin, aber auch an Grünewald denken kann, bleibt beunruhigend in der Sichtbarmachung ewig kreisender Nöte und Begierden, und darin, daß sie die Welt der sichtbaren Erscheinung nur in der Brechung einer zauberhaften Belichtung zu geben vermag, liegt gleichermaßen ihre Stärke und ihre Schwäche.

Emil Nolde Sonnenblumen Aquarell 1936

Sammlung H. Meyer-Benteli, Bümpliz

