

# **Die religiösen Gemälde von Emil Nolde**

**Band 1: Textteil**

**Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg  
Institut für Europäische Kunstgeschichte**

**vorgelegt von**

**Kyong-Mi Kim, M. A.  
aus Daegu (Korea)**

**Wintersemester 2005/2006**

# **Die religiösen Gemälde von Emil Nolde**

**Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg  
Institut für Europäische Kunstgeschichte**

**vorgelegt von**

**Kyong-Mi Kim, M. A.**

**aus Daegu (Korea)**

**Erstgutachter: Prof. Dr. Dietrich Schubert  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse**

**Wintersemester 2005/2006**

# **Die religiösen Gemälde von Emil Nolde**

## **Band 1 – Textteil**

## **Danksagung**

Die vorliegende Arbeit wurde 2005 vom Kunsthistorischen Institut der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen.

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Dietrich Schubert, für seine umfassende Betreuung und seine freundliche Unterstützung bedanken.

Danken möchte ich auch meine Freundin, Stefanie Bacher M. A., die eine Doktorandin bei Prof. Schubert war, für ihre grenzlose Hilfe im Zusammenhang mit der sprachlichen und inhaltlichen Korrektur. Durch ihr Mitdenken verlieh sie meinem Denken neue Impulse. Sie und ihre Familie blieben mir immer nahe, wenn ich Hilfe brauchte.

Meine besondere Liebe gilt zu meiner Familie. Mit unendlicher Geduld warten meine zwei Engel, Seung-Ho und In-Ho auf mich, fern von hier in Korea. Ich danke meiner Mutter für ihre endlose Liebe und die Betreuung meiner Kinder.

Zuletzt danke ich meinem Mann, Jae-Uk Lee, der in Istanbul arbeitet und mich nicht nur finanziell, sondern auch geistig unterstützt. In kritischen Phasen ermutigte er mich immer.

Ohne oben genannte Personen wäre diese vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen.

Mannheim, im November 2005

Kyong-Mi Kim

# Inhaltsverzeichnis

## 1. Band -Textteil

<b>1. Einleitung</b> .....	1
<b>2. Die Notwendigkeit der religiösen Themen</b> .....	5
2.1. Das Ende der naturalistischen Weltanschauung .....	5
2.2. Das Weltbild der modernen Physik .....	9
2.3. Die Hinwendung zur Religion .....	14
<b>3. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde</b> .....	20
3.1. Themenwahl .....	26
3.2. Stil und Farbe .....	37
3.2.1. 1909 – 1910 .....	39
3.2.2. 1911 – 1920 .....	49
3.2.3. 1921 – 1951 .....	76
3.3. Die religiösen Gemälde mit Phantastik und Ekstase .....	101
3.3.1. Phantastik .....	101
3.3.2. Ekstase .....	117
3.4. Theologische Interpretation .....	138
3.5. Eigenschaften der religiösen Gemälde von Emil Nolde.....	154
<b>4. Vergleich mit anderen Künstlern</b> .....	166
4.1. Ernst Josephson: Kunst aus Instinkt .....	166
4.2. Lovis Corinth: Christusdarstellung .....	173
4.3. Christian Rohlf's: Thematischer Vergleich der biblischen Bilder .....	181
4.4. Ernst Barlach: Christusbild und Menschenbild .....	201
4.4.1. Das Christusbild mit jüdischen Zügen .....	212
4.4.2. Das Menschenbild .....	214
4.4.2.1. Die Flamme .....	214
4.4.2.2. Der Bettler und die Fremdheit .....	219

<b>5. Exkurs: Die antisemitische Mentalität von Emil Nolde .....</b>	<b>225</b>
<b>6. Schlussfolgerung .....</b>	<b>240</b>
<b>7. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>244</b>

## **2. Band - Abbildungsteil**

<b>1. Abbildungen .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>52</b>

## 1. Einleitung

Über die religiösen Bilder Emil Noldes ist schon oft geschrieben worden, zuletzt im Katalog von 2001 „Emil Nolde - Legende Vision Ekstase, die religiösen Bilder“ Kunsthalle Hamburg.<sup>1</sup> Aber bis auf den heutigen Tag mangelt es, abgesehen von Einzelstudien, an einer grundlegenden Untersuchung, in der das Spezifische dieser Bilder analysiert wird. Zudem wurden das druckgraphische Werk, die Zeichnungen und Aquarelle bis jetzt kaum berücksichtigt.

Noldes religiöse Bilder tragen legendenhafte, phantastische und ekstatische Elemente, die man als anti-christliche Eigenschaft bezeichnen kann. Das ist ein umstrittener Part in seinen religiösen Bildern.

Max Sauerlandt hat diese Problematik in einem Aufsatz analysiert:

„Was das große Publikum an Noldes Phantasiekunst immer noch so tief verletzt, ist, eingestanden oder nicht, gar nicht in erster Linie die künstlerische Form, sondern das rein gegenständliche der Bildmotive. Es findet den Schlüssel nicht zu den bizarren Grotesken der „Exotischen Figuren“ und „Stilleben“ und fühlt seine liebsten Gewohnheitsgefühle durch die unerhörte Intensität der malerischen Form gekränkt, in der ihm nun gerade die religiösen Stoff dargeboten werden.“<sup>2</sup>

Die Notwendigkeit einer Interpretation in theologischer Hinsicht macht die Noldeforschung noch schwieriger.

Die neue religiöse Kunst des frühen 20. Jahrhunderts suchte sich aus der

---

<sup>1</sup> Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder, DoMont Buchverlag, 2000/01 Hamburger Kunsthalle; dazu Rezension von Christoph Vogel, in: Kritische Berichte, 29 Jg. 2001, Heft 1, S. 53-54.

<sup>2</sup> Max Sauerlandt: „Emil Nolde“, in: Die Pflege Künstlerischer Erkenntnis. Schriften aus der Hallenser Zeit 1908-1919, hrsg. von Andreas Hüneke, Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1995, S. 81-96, hier S. 92.

alten sakralen Ausdrucksweise zu befreien. Sie ist damit ein typisches Produkt ihrer Zeit, in der mit revolutionärem Elan neue Gestaltungsmöglichkeiten gesucht wurden. Bei Nolde allerdings sind diese phantastischen und ekstatischen Elemente auch in seiner norddeutschen Herkunft verwurzelt.

In dieser Dissertation geht es um die Frage, wie man diese Elemente interpretieren kann und welche künstlerische Aussage Nolde mit seinen religiösen Gemälden gemacht hat.

Daraus lässt sich sowohl der kunsthistorische Stellenwert seiner Werke als auch ihr theologischer Ort bestimmen. Ein weiterer Aspekt ist auch die Klärung der Traditionszusammenhänge, in die der Künstler sich stellt.

Auch Vergleiche mit anderen Künstlern, denen Nolde thematisch oder historisch nahe stand, sind in der Forschung bis jetzt wenig gezogen worden. Hier bieten sich unter anderem Werke mit Ernst Josephson, Lovis Corinth, Christian Rohlfis und Ernst Barlach an.

Eine Analyse der Werke des geisteskranken schwedischen Malers Ernst Josephson ist in den letzten Jahren begonnen worden. Auch über mögliche Einflüsse auf Nolde ist schon wissenschaftlich berichtet worden. Daran soll sich hier eine weitere ausführliche Betrachtung anschließen. Wenn wir bedenken, dass Noldes Interesse an den Werken Josephsons überliefert ist, bietet sich hier ein Vergleich an.

Lovis Corinth ist bisher mit Nolde kaum verglichen worden, unter anderem wegen der Unterschiedlichkeit in der formalen Auffassung. In dieser Dissertation werden nur einige Motive in der Darstellung der Kreuzigung und Grablegung behandelt, die sich auch bei Nolde wieder finden lassen.

Auf den Vergleichsstudien mit Christian Rohlf's und Ernst Barlach liegt in dieser Dissertation ein besonderes Interesse, unter anderem weil alle an der asiatischen Kunst, darunter der koreanischen Interesse hatten. Beide Künstler, Rohlf's und auch Barlach haben mit Nolde die norddeutsche Herkunft und eine starke Prägung durch diese Herkunft gemein.<sup>3</sup>

Obwohl Rohlf's die religiöse Thematik in vielen Werken behandelte, wurde sie mit den religiösen Werken Noldes bis jetzt kaum verglichen. Wenn wir berücksichtigen, dass die beiden Künstler sich persönlich kannten und ihre Lebenswege sich oftmals berührten, bietet sich ein Vergleich an. Es soll hier sowohl die thematische und stilistische Verwandtschaft als auch die Unterschiede zwischen den beiden Künstlern betrachtet werden.

Wegen des Unterschiedes der Gattungen hat man bis jetzt die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen Nolde und Barlach nicht in Betracht gezogen. Trotz dieser Differenzen findet man aber in ihren Briefen und ihren Autobiographien immer wieder Parallelen in ihren Ansichten. Auch ihre Lebensumstände waren ähnlich, und beide beschäftigten sich mit der biblischen Thematik. Aus diesem Grunde ist ein Vergleich hier angemessen und möglich.

In einem Exkurs soll über das sensible Thema von Noldes antisemitischer Haltung gesprochen werden. Dieses spannende Thema wurde bisher in der

---

<sup>3</sup> In einem Buch, das Aquarell, Wassertemperablätter, Zeichnungen und Graphik von Rohlf's enthält, ist über die Abstammung dieser drei Künstler mit einer besonderen Bedeutung folgendermaßen geschrieben:

„Wenn Emil Nolde als die größte künstlerische Potenz aus dem nördlichen Teil Schleswig-Holsteins gelten kann und Ernst Barlach dies für den Hamburger Umraum beanspruchen darf, so ist Christian Rohlf's der große moderne Maler, dessen Wurzeln in Holstein liegen.“

(Christian Rohlf's. Lyrische Expression, hrsg. von Kalus J. Schmidt u. H.-Georg Kerhoff, Artforum e.V. Düsseldorf 1995, S. 52.)

Forschung zumeist nur am Rande angeschnitten. In diesem Exkurs soll seine Haltung nicht be- oder verurteilt werden, sondern seine damalige Situation und seine Haltung beleuchtet werden, um eine Beurteilung Noldes auf eine breitere Grundlage zu stellen. Durch die Betrachtung des damaligen Kunstmarkts und der Beziehung zwischen Künstler und Kunsthändler wird Noldes problematisches und „ambivalentes Verhältnis zum Judentum“<sup>4</sup> deutlicher und seine Haltung klarer sichtbar.

---

<sup>4</sup> Christoph Vogel (wie Anm. 1), S. 54.

## **2. Die Notwendigkeit der religiösen Themen**

Ab Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Forderung in der Gesellschaft nach einer neuen Weltordnung und –anschauung dringend, um sich von der auswegslosen naturalistischen Welt zu befreien. Die erstarrte Gesellschaft des Kaiserreichs bot der jungen Generation keine Zukunftsvisionen und ließ sie den Krieg sogar als den Beginn einer neuen Zeit begrüßen. Aber die grausame Erfahrung des Ersten Weltkriegs wurde ein absoluter Wendepunkt zur Religion. Die Religion und die Religiösität wurden eine gemeinsame Möglichkeit für die Menschheit. Dieses gemeinsame Bewußtsein wurde eine neue Tendenz nicht nur in der Kunst sondern auch in der Literatur. Außer dem Ersten Weltkrieg gab es andere Gründe der Hinwendung der Religion. In diesem Kapitel wird betrachtet, aus welchen Gründen die Menschheit sich zur Religion und Religiösität hinwandte. Dadurch kann die Notwendigkeit der religiösen Themen in der Kunst deutlich erklärt werden.

### **2-1. Das Ende der naturalistischen Weltanschauung**

Eine religiöse Prägung des Expressionismus wird in den verschiedenen Bekenntnissen und Werken vieler Künstler deutlich. Dies steht im Gegensatz zur vorangegangenen impressionistischen Kunst, die die äußere Erscheinung der Welt in Licht und Farbe verherrlichte. Diese zielte nicht auf das Innere, sondern nur auf den Eindruck des Moments und seiner

Wiedergabe.

Es stellt sich nun die Frage, aus welchem Grund sich die Künstler und die Dichter im späten 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert plötzlich wieder den religiösen Themen zuwandten.

Eckart von Sydow stellte im Jahre 1918/19 folgende Diagnose:

„Die Ruhe ist gründlich verscheucht aus unserer modernen Welt: äußerlich durch den Kapitalismus, innerlich durch die Dogmatik Nietzsches.“<sup>5</sup>

Durch die Industrielle Revolution und die damit verbundenen grundlegenden Umwälzungen im Leben jedes Einzelnen hatte die Menschheit ein Daseinsproblem in der entseelten Welt. Georg Simmel entfaltete 1900 eine allgemeine Theorie der Moderne in seinem Buch „*Philosophie des Geldes*“. Dieses Buch entwirft ein Gesamtbild der modernen Kultur unter dem Zeichen des Geldes. In seinem 1902 veröffentlichten Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ analysiert Simmel die moderne industrielle Gesellschaft und deren Auswirkungen auf das großstädtische Leben.

„Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualität sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. (...) Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Eckart von Sydow: „Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus“ (1919), in: Theorie des Expressionismus, hrsg. von Otto F. Best, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982, S. 98-104, hier S. 100.

<sup>6</sup> Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“ (Textausschnitte aus: Die Großstadt. Jahrbuch der Gehe-Stiftung, Dresden 1903, S. 187ff.), in: Lyrik des Expressionismus, 4., verb. Aufl., hrsg. von Silvio Vietta, Niemeyer Verlag, Tübingen 1999, S. 10-16, hier S. 11.

Was in der Stadt an Bedeutung gewinnt, ist der ‚Geist des Geldes‘. Das Geld bestimmt das Denken und Handeln des Bürgers. Darüber sagt Simmel noch weiter:

„Geldwirtschaft und Verstandesherrschaft stehen im tiefsten Zusammenhang. (...) Der moderne Geist ist mehr und mehr ein rechnender geworden.“<sup>7</sup>

Die industrialisierte und kapitalistische Welt ist nur oberflächliche Seinsbedingung für den Menschen des späten 19. Jahrhunderts. Im Realismus erfährt man die negativen Seiten und Auswirkungen der Industrialisierung und zugleich werden die dunklen Hinterseiten der industrialisierten Städte offenbart.

Paul Tillich nannte Nietzsche, Strindberg und van Gogh als Kämpfer und Propheten dieser verzweifelten Zeit:

„Wie hoffnungslos die Opposition gegen Ende des 19. Jahrhunderts war, das zeigt mit erschreckender Deutlichkeit das Schicksal dreier großer Kämpfer gegen das Gegenwärtige und Propheten des Kommenden: Nietzsche, Strindberg, van Gogh. Der Philosoph, der Dichter, der Maler, alle drei sind in dem verzweifelten Ringen mit dem Geist der bürgerlichen Gesellschaft geistig und seelisch zerbrochen.“<sup>8</sup>

Nach der naturalistischen Weltanschauung ist der Mensch ein Wesen, das durch Vererbung und Milieu bedingt ist. Friedrich Markus Huebner identifiziert diesen naturalistischen Menschen, der keinen Ausweg finden kann, wie folgt:

„Der Mensch beginnt wieder, wo er vor Jahrmillionen begann. Er darf so frei und so unbefangen sein wie das Kind, welches eben geboren wird und das sich sein Glück zu leben nicht trüben lässt durch Fragen

---

<sup>7</sup> Ebenda, S. 12-13.

<sup>8</sup> Paul Tillich: „Die religiöse Lage der Gegenwart“ (1926), in: Gesammelte Werke, Bd. X, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1968, S. 9-93, hier S. 17.

nach den Bedingungen seiner Vererbung und seines irdischen Hierseins.“<sup>9</sup>

Aus diesem Grunde beginnt der Expressionismus als eine neue utopische Weltanschauung. Diese utopische Vision als der Wille zur Wiedergeburt bildet den Gegenpol zur – ebenfalls im Expressionismus angesiedelten - apokalyptischen Vision. Deswegen darf der Expressionismus nicht nur als negative Weltanschauung des Untergangs, sondern muss besonders auch als positive Weltanschauung der Wiedergeburt aufgefasst werden.

Zuallererst hat der Expressionismus eine andere Auffassung des Menschen. Für die Expressionisten ist der Mensch Seelenenergie, ein Wesen innerer Expression, das sich als Seelenwesen in der Welt der Vererbung und des Milieus wahr und durchsetzt. Der Naturalist hatte gezeigt, wie der Mensch Opfer von Vererbung und Milieu wird. Der Expressionist dagegen will zeigen, wie der menschliche Mensch mit Seele in seiner Umwelt als aktive und subjektive Kraft steht und gegen die mechanisierte und entseelte Welt kämpft.

Kasimir Edschmid schrieb darüber in seinem Essay von 1918:

„Diese Art des Ausdrucks ist nicht deutsch, nicht französisch. Sie ist übernational. Sie ist nicht nur Angelegenheit der Kunst. Sie ist Forderung des Geistes. Sie ist kein Programm des Stils. Sie ist eine Frage der Seele. Ein Ding der Menschheit.“<sup>10</sup>

Der Expressionismus fordert weiter, den wahren Menschen in der Welt wieder zur Herrschaft zu bringen. „Der Mittelpunkt der Welt in jedem Ich;

---

<sup>9</sup> Friedrich Markus Huebner: „Der Expressionismus in Deutschland“, in: Theorie des Expressionismus (wie Anm. 5), S. 37- 51, hier S. 38.

<sup>10</sup> Kasimir Edschmid: „Über den dichterischen Expressionismus“ (1918), in: Theorie des Expressionismus (wie Anm. 5), S. 55-67, hier S. 65.

sogar im ichberechtigten Werk“<sup>11</sup>, sagte Theodor Däubler.

Der Expressionismus ist somit eine Gegenbewegung sowohl zur Oberflächlichkeit des Impressionismus als auch zur deterministischen Sicht des Naturalismus.

## **2-2. Das Weltbild der modernen Physik**

Neben diesen Aspekten darf man die neuen Entwicklungen in der Physik am Ende des 19. Jahrhunderts nicht unberücksichtigt lassen.

Der Expressionismus mit seiner neuen Weltanschauung, die sich durch eine von subjektiven Gefühlsempfindungen dominierte starke Farbigkeit sowie einen zur Abstraktion und Vereinfachung tendierenden Hang zum Plakativen und perspektivistisch Verzerrten auszeichnet, zeigt Parallelen zum neuen Weltbild der Physik.

Die bis zu diesem Zeitpunkt gültige sogenannte „Klassische Physik“, die die Gebiete der Newtonischen Mechanik, der Maxwell'schen Theorie des Elektromagnetismus, der geometrischen Optik, der Wellenoptik, der Akustik und Teile der Thermodynamik umfasst, beschrieb die Naturphänomene anschaulich. Ihre Gesetze folgten einer einfachen Logik. Die einzelnen Bereiche sind – aus der historischen Entwicklung verständlich – zum Teil den Sinneswahrnehmungen angepasst. Dem größten Teil der Experimente ist es gemeinsam, dass ihre zugrunde liegenden Gesetze dem Experimentator direkt sichtbar gemacht werden

---

<sup>11</sup> Theodor Däubler: „Expressionismus“, in: Theorie des Expressionismus (wie Anm. 5), S. 51-52, hier S. 51f.

können.<sup>12</sup>

In der klassischen Physik ist die Geschwindigkeit der untersuchten Teile sehr klein in Relation zur Lichtgeschwindigkeit. Alle Wirkungen und Energieumsätze sind hingegen sehr groß gegen das so genannte Plancksche Wirkungsquantum. Vor allem kann aber der Einfluss des Messvorganges auf die Messobjekte und damit auf die Messresultate vernachlässigt oder kompensiert werden. Daher behielt die Newtonische klassische Physik für Phänomene im Makroskopischen mit Geschwindigkeiten, die im Vergleich zur Lichtgeschwindigkeit gering sind, ihre Gültigkeit.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führten eine Reihe von physikalischen Entdeckungen und neuen Theorien den modernen Menschen zu einem neuen Wirklichkeitssinn.<sup>13</sup> Die Entdeckung des Elektrons (1897) wurde zum Ausgangspunkt der Revolution des physikalischen Weltbildes. Das Vertrauen in die oberflächliche Sichtbarkeit der Materie wurde zerstört. Die so genannte „Moderne Physik“, zu der vor allem die Quantenmechanik, Relativitätstheorie, Atom-, Kern-, Elementarteilchen- und Hochenergiephysik sowie die Elektronenoptik gehören, ist nicht mehr anschaulich zu beschreiben. Die einfache Interpretation von Raum und Zeit gilt nicht mehr.

Als Geburtsjahr der modernen Physik gilt im allgemeinen das Jahr 1900, jenes Jahr, in dem Max Planck sein Wirkungsquantum einführte.

Bei der Untersuchung des Farbspektrums des abgestrahlten Lichtes von warmen, dunklen Körpern, was zu dieser Zeit ein nicht unwichtiges Problem der klassischen Physik war, entdeckte Planck eine Formel, die die

---

<sup>12</sup> Siehe Gerthsen, Kneser, Vogel: Physik, 13. Auflage, Springer-Verlag, Berlin 1977, S. 767.

<sup>13</sup> Siehe Bernhard Kramer, Thomas Bürke: „Physik an der Jahrhundertwende, Endzeit oder Beginn eines neuen Zeitalters?“, in: Physik in unserer Zeit, 31, 2000, Nr. 1, S. 6-7.

Strahlung vorhersagen konnte. Dabei gab er die klassische Vorstellung auf, dass Licht und Wärme in einem kontinuierlichen Strom abgegeben werden. Plancks revolutionäre Erkenntnis war, dass Energie in festen Einheiten gebündelt abgegeben wird, den so genannten Energiequanten. Planck entdeckte hierbei eine Naturkonstante, die zur Berechnung des beobachteten Spektrums benötigt wurde. Diese wurde nach ihm das „Plancksche Wirkungsquantum“ benannt: eine kleine Energiemenge multipliziert mit einem winzigen Zeitbetrag. Die Plancksche Konstante war von elementarer Bedeutung. Plancks Theorie fand trotz ihrer revolutionären Neuheit, der Schwierigkeit, sie zu erklären, und trotz ihres Widerspruchs zur klassischen Physik aufgrund ihrer guten experimentellen Bestätigung rasch Anklang. Einstein griff sie auf, um 1905 den photoelektrischen Effekt erklären zu können. Und auf ihr baute Niels Bohr 1913 sein Atommodell auf.

Mit der Quantentheorie wurde eine Epoche großer Umwälzungen in Physik und Chemie eingeleitet, die auch die Heisenbergsche Unschärferelation<sup>14</sup> einschließt. Diese Unschärferelation wird der Tatsache gerecht, dass der Ort und der Impuls eines Teilchens niemals zugleich genau gemessen werden können. Je genauer man den Ort eines Teilchens misst, desto ungenauer kann man seinen Impuls kennen und umgekehrt. Die gemeinsame Unschärfe beider Größen ist stets in der Größenordnung des Planckschen Wirkungsquantums. Die revolutionäre Bedeutung für die Zeitgeschichte liegt darin, dass die Objektivität der Anschauung in Frage gestellt ist und dem subjektiven Beobachter eine zentrale Rolle zukommt. In dieser Betonung des Subjektiven und dem Misstrauen gegenüber der

---

<sup>14</sup> Siehe Manfred Jacobi: „Werner Heisenberg zum 100. Geburtstag“, in: Physik in unserer Zeit, 32. Jahrgang 2001, Nr. 6, S. 274-278.

Anschauung liegen die Parallelen zur Entwicklung vom Impressionismus zum Expressionismus.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt die Relativitätstheorie Albert Einsteins ein. Die spezielle Relativitätstheorie (1905) gilt im gewissen Maße als Krönung der klassischen Mechanik, die allgemeine Relativitätstheorie als Verallgemeinerung der Newtonschen Theorie der Gravitation. Andererseits waren aber die Untersuchungen der speziellen Relativitätstheorie zur Gleichzeitigkeit in zwei zueinander bewegten Inertialsystemen und die Gleichsetzung von Gravitation und Raum-Zeit-Geometrie so fundamental, dass darin der Beginn der modernen Physik gesehen wird.

Quantentheorie und Relativitätstheorie haben ein neues Weltbild geschaffen; das einheitliche klassische Weltbild war erschüttert. Newtons klassische Welt war eine Welt von Objekten, in der der Beobachter keinen Einfluss auf den Ausgang des Experiments ausübte.

Aber in den neuen Theorien spielt der Beobachter eine zentrale Rolle. Die bisherigen Trennung von Objekt und Subjekt schien aufgehoben. Günter Küppers äußert sich über diesen Zusammenhang zwischen einem sich wandelnden Weltbild und einem Wandel in der Weltanschauung wie folgt:

„Quantenmechanik und Relativitätstheorie haben die Physik revolutioniert, haben ein neues Weltbild geschaffen. Herrschende Vorstellungen von Raum und Zeit, von Determinismus und Kausalität, von Objektivität und Realität mussten revidiert werden. Dem Weltbild als einem von den Naturwissenschaften entworfenen „objektiven“ Bild von der Welt entspricht eine Weltanschauung als eine Anschauung unserer eigenen Stellung im Weltgeschehen, als unser Selbstbewußtsein. Die Weltanschauung definiert auf der Grundlage des Weltbildes „subjektiv“ Bedeutung und Sinn der Welt. Ein wandelndes Weltbild hat einen Wandel in der

Weltanschauung zur Folge.“<sup>15</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende vollzog sich ein ähnlicher Paradigmenwechsel auch auf den anderen Gebieten.

Ernst Machs radikale Theorie erklärte die Welt als aus sinnlichen Elementen (Empfindungen) bestehend. Zuerst entwickelte er diese Theorie in seinem 1885 erschienenen Werk: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*.<sup>16</sup> Mach verstand das Ich auch als Materie. In seiner Theorie gibt es keinen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt, sondern lediglich eine Vielzahl fluktuierender Oberflächenerscheinungen.<sup>17</sup> Er löste mit seinem aufschlussreichen Satz „Das Ich ist so wenig absolut beständig als die Körper.“<sup>18</sup> das ‚Ich‘ theoretisch auf.

Dazu kamen die Schriften von Sigmund Freud, zum Beispiel die 1900 erschienene *Traumdeutung*, die die idealistische Einheit der ‚Seele‘ in Frage stellte und auf Komplexe von Triebstruktur und Unbewußtem zurückführte.

Dieses neues Menschenbild, die revolutionären Weltbilder des Expressionismus und der neuen Physik bildeten die Grundlage des damaligen Zeitgeistes.

---

<sup>15</sup> Günter Küppers: „Die Revolution des physikalischen Weltbildes“, in: O meine Zeit! So namenlos zerrissen..., Kunsthalle Bielefeld 1985, S. 77-88, hier S. 88.

<sup>16</sup> Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 5. Aufl., Verlag von Gustav Fischer, Jena 1906; vgl. Silvio Vietta/Hans - Georg Kemper: Expressionismus, Wilhelm Fink Verlag, München 1975, S. 263f.

<sup>17</sup> Siehe Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper, ebenda, S. 264.

<sup>18</sup> Ernst Mach (wie Anm. 16), S. 3.

In der Lyrik des Expressionismus wurde Zerfall des Ich behandelt: Zerfall des Ich, das meint einmal die Dissoziation des Wahrnehmungssubjekts angesichts einer im modernen Lebensraum ihm begegnenden, nicht mehr integrierbaren Wahrnehmungsfülle; siehe Lyrik des Expressionismus (wie Anm. 6), S. 69f.

## 2-3. Die Hinwendung zur Religion

Die neue Künstlergeneration suchte die Spiegelung der eigenen Erfahrung nicht mehr in der äußeren und sichtbaren Wirklichkeit, sondern im eigenen Innern. In der expressionistischen Literatur wird ‚Der Neue Mensch‘ zum Hauptthema. Der bedeutende Dramatiker Georg Kaiser proklamiert eine Vision des neuen Menschen:

„Von welcher Art ist die Vision? Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.“<sup>19</sup>

Fritz Martini kommentierte diese Aussage:

„Zwar empfand sich der Expressionismus als ein von aller Überlieferung revolutionär losgelöster Beginn, der die Welt neu schaffen wollte. Die Werte mussten neu durchdacht und gelebt werden. (...) Seine innere Gemeinsamkeit lag in dem Willen zur Wandlung des Menschen.“<sup>20</sup>

Armin Arnold konstatiert die Notwendigkeit der Veränderung des Menschen und die Möglichkeit seiner Entwicklung auch in religiöser Hinsicht:

„Erstens, eine Änderung von innen heraus, zweitens, eine Änderung von außen her. Kann sich der Mensch ändern, sei es durch Züchtung, Mutation, Erziehung, Charakterwandlung, Religion etc.? (...) Und doch hängt heute die Weiterexistenz der menschlichen Rasse davon ab, ob der Mensch sich ändern kann. Eine Möglichkeit wäre, endlich mit dem Christentum ernst zu machen; eine andere wäre vielleicht ein biotechnischer Eingriff in die Erbmasse. (...) Dieses Thema, die Entwicklung des Menschen, war Hauptthema der expressionistischen

---

<sup>19</sup> Georg Kaiser: „Vision und Figur“, in: Theorie des Expressionismus, (wie Anm. 5), S. 218; vgl. dazu Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, 2. überarb. und erw. Aufl., Werner, Worms 1990, S. 246.

<sup>20</sup> Fritz Martini: „Der Expressionismus“, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 1. 2. Aufl., hrsg. von Otto Mann & Wolfgang Rothe, Francke Verlag, Bern/München, S. 298.

Schriftsteller. Bewußt oder unbewußt fürchteten sie für die Zukunft des Menschen; zum ersten Male in der Geschichte war seine Existenz bedroht.“<sup>21</sup>

Während sich die expressionistische Literatur auf das Wandlungsmotiv des Neuen Menschen konzentrierte, hat die bildende Kunst des Expressionismus ein großes Interesse an der Hinwendung zum Geistigen, zum „Prinzip der inneren Notwendigkeit“, wie es Kandinsky (1912) formulierte.

Eckart von Sydow stellt mit Erstaunen fest:

„Die geistige Revolution Mittel-Europas, welche den Namen des ‚Expressionismus‘ führt, scheint auch die religiösen Tendenzen wieder neu erkräftigen zu wollen. Es ist dies ganz besonders überraschend; denn: hatte nicht Nietzsche als größtes Verdienst dies gewonnen, dass er den Gott getötet hatte?“<sup>22</sup>

Deutlicher noch proklamiert Kasimir Edschmid die Kunst als eine „Etappe nur zwischen Menschen und Gott“.<sup>23</sup> Und dies ergänzte Sydow wie folgt:

„Sie [die Kunst] ziele über den Moment nach Ewigkeit, nach dem Einfachen, Allgemeinen, Wesentlichen; denn erst unter dem Äußeren liege das Dauernde, Ewige – „in gesteigerter Sehnsucht Gott zu suchen durchdringt die Schöpferkraft die Welt und steigt über sich hinaus. Das Werk ... wird der ergreifende Ausdruck der Sehnsucht der Zeit nach dem Unendlichen.““<sup>24</sup>

Nach dem ersten Weltkrieg entwickelt sich diese Sehnsucht nach dem Unendlichen zur Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Dahinter steht natürlich die Frage nach dem Ursprung des Lebens.

---

<sup>21</sup> Armin Arnold: „Wandlung oder Untergang?“, in: Die Literatur des Expressionismus (1966), 2. Aufl., Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1971, S. 57-58.

<sup>22</sup> Eckart von Sydow (wie Anm. 5), S. 98.

<sup>23</sup> Kasimir Edschmid (wie Anm. 10), S. 64.

<sup>24</sup> Eckart von Sydow (wie Anm. 5), S. 98f.

„Der Krieg ist das Erlebnis der Massen-Gewalt-Menschen. Das Erlebnis des Einzelnen aber ist Gott!“<sup>25</sup>

Der Zusammenbruch des klassischen Weltbildes und das zerstörte Vertrauen in die christlichen Religion hatten die Menschen schon vor dem Ersten Weltkrieg verunsichert und ein Mangel an positiven Visionen führte zu einem von Depression und Weltuntergangsstimmung geprägten Zeitgeist.

Die positiven Erwartungen an Erneuerung und Neugestaltung der Gesellschaft und des Weltbildes waren in der Grausamkeit des Krieges 1914-18 zerstört worden. Der verlorene Krieg und die Nachkriegsjahre taten ihr schweres Leid dazu und führten zu einer neuen Aktualität der Sinnfrage.

Hermann Priebe analysiert diese Haltung im Jahre 1932:

„Auf dieser allgemeinen geistigen Grundlage erwächst die starke religiöse Haltung des Expressionismus. Was sie bedeutet, wird durch den Vergleich mit dem 19. Jahrhundert ersichtlich. Der Impressionismus war religiös ganz indifferent, die Gottesfrage existierte für ihn überhaupt nicht.“<sup>26</sup>

Um diese neue religiöse Dimension darzustellen, ist eine neue Ausdrucksweise gefordert. Carl Georg Heise schreibt über diese Notwendigkeit:

„Die neuen religiösen Impulse unserer Zeit treiben dahin, die Fülle der bisher zur Symbolbildung ungenützten Seinsformen zu neuen Gefäßen des Ewigen umzubilden.“<sup>27</sup>

Dazu erklärt Karl Ledergerber:

---

<sup>25</sup> Karl Otten: „Adam“ (1918), in: Theorie des Expressionismus (wie Anm. 5), S. 119-124, hier S. 121f.

<sup>26</sup> Hermann Priebe: Das Christusbild in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. Halle 1932, S. 79.

<sup>27</sup> Carl Georg Heise: „Emil Noldes religiöse Malerei (1919)“, in: Der Gegenwärtige Augenblick, Gebr. Mann, Berlin 1960, S. 1-7, hier S. 2.

„Die moderne Kunst greift also zurück auf die wesentlichen Elemente religiöser Kunst, die Seinerzeit zur Bildung der echten Sakralkunst geführt haben, sie erneuert aber nicht die alte kollektive Sakralkunst selber, sondern verbindet das Religiöse mit dem schöpferischen Wirken der Künstlerindividualität.“<sup>28</sup>

Er betont den Rückgriff auf die Tradition religiöser Kunst und definiert das Neue an dieser Entwicklung im Zusammenhang zwischen religiösem Empfinden und individuellem Schöpfungsakt des Künstlers.

Weiter schreibt Ledergerber:

„Im Gegensatz zur Sakralkunst, die gemeinschaftsgebunden ist, steht die neue religiöse Kunst im Zeichen der Künstlerpersönlichkeit.“<sup>29</sup>

Er betont hiermit die Subjektivität des religiösen Empfindens im Expressionismus.

Priebe sieht im Christusbild einen Höhepunkt dieser Entwicklung:

„Der Expressionismus ringt mit Inbrunst um ein neues Christusverständnis, er erstrebt über die alten Formen und Typen hinaus eine neue geistige Erfassung des Bildes Christi, die dem modernen Menschen und seinem veränderten Weltgefühl entspricht. (...) Das neue Christusbild entstand ohne irgendeine Fühlung mit einer geistigen und kirchlichen Gegebenheit allein aus dem inneren Erleben des Künstlers, aus seiner mehr oder weniger religiös bedingten Anteilnahme an der Gestalt Christi.“<sup>30</sup>

Deutlich wird hier eine neue Nähe des Einzelnen zur Christusgestalt. Priebe sieht im neuen Christusbild ein „Spiegelbild“<sup>31</sup> der Zeit. Er erklärt, wie die expressionistische Kunst das Göttliche darstellt:

„In allen Phasen der Geschichte des Christusbildes war es das schwerste Problem, das Menschliche mit dem Göttlichen zu verbinden.

---

<sup>28</sup> Karl Ledergerber: Kunst und Religion in der Verwandlung, Köln 1961, S. 98.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>30</sup> Hermann Priebe (wie Anm. 26), S. 81.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 82.

(...) Der Expressionismus geht einen alten und jetzt wieder neuen Weg, er sucht das Göttliche in der Menschlichkeit. (...) Die Menschlichkeit ist Gefäß, Ausdruck, Offenbarung der Gottheit geworden.“<sup>32</sup>

Wie zu zeigen sein wird, kann diese Interpretation in Teilen auch für Noldes Werke gelten.

G. F. Hartlaub schrieb im Jahre 1919 über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. Er differenziert den Ausdruck des Menschseins Christi in Noldes Gemälden folgendenmaßen:

„(...) in ihm [Nolde] ist das Wildeste und Plumpste mit dem Göttlichsten zugleich veranlagt. Der Urmensch: biologisch ein dumpfes Tier und doch <für den Wissenden> dem Paradies, dem geistigen Urstande noch ganz nahe, wie das Kind, über das wir Erwachsenen lächeln und staunen zugleich.“<sup>33</sup>

Die sinnlichen und profanen Darstellungen der religiösen Bilder von Nolde lassen sich demnach auch als ein Spiegelbild eines Teiles des damaliges Zeitgefühls verstehen. Seine Arbeiten entstanden aus inneren religiösen Erleben, verbunden mit legendenhaften, phantastischen und ekstatischen Elementen.

Auch in der Bibel gibt es Episoden, die von Ekstase und phantastischen Momenten berichten. Die Dogmatik der Theologie verhinderte eine Darstellung dieser Szenen bis ins 20. Jahrhundert hinein. Es dominieren idealisierte Szenen. Bis Ende des 19. Jahrhunderts stehen idealisierte Bilder im Vordergrund, die Christus und die Heiligen in weltferner Verklärung darstellen und sich dabei naturalistischer Mittel bedienen.

Wie kann unser Leben ohne Phantasie und Ekstase existieren? Und was kann eine Religion ohne das menschliche Wesen für eine Bedeutung

---

<sup>32</sup> Ebenda.

<sup>33</sup> G. F. Hartlaub: Kunst und Religion, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1919, S. 87.

haben? Die religiösen Bilder Noldes zeigen uns eine neue Auffassung von religiöser Kunst. Seine Bilder entstanden nicht aus Blasphemie, sondern aus einer individuellen Gotteserfahrung. Daher spiegeln sie sein ganz privates Religionsbekenntnis wider.

Dies ist der Ausgangspunkt, von dem aus im folgenden die religiösen Gemälde Noldes betrachtet werden sollen. Zuerst soll ermittelt werden, welche biblischen Themen Nolde besonders interessierten. Danach werden seine religiösen Gemälde im Hinblick auf Stil und Farbe analysiert. In der Betrachtung der verschiedenen Aspekte wird daraus deutlich, wie das Nicht-Christliche von Noldes religiösen Gemälden sich mit seiner Religiosität verbindet.

### 3. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde

Emil Hansen wurde 1876 als ein Sohn eines Bauern geboren. Ab 1902 nannte er sich nach seinem Heimatdorf Nolde in Nordschleswig. Er wurde streng religiös erzogen und wuchs in enger Verbundenheit mit der Natur auf. Die innersten und wesentlichen Impulse seiner Kunst kommen sowohl aus dieser norddeutschen Herkunft als auch aus der stark religiösen Prägung seiner Jugend. Nolde schrieb in seiner Autobiographie :

„In Abständen von jeweils einigen Jahren entstanden immer wieder Bilder mit biblisch religiösem Inhalt. Die Vorstellungen des Knaben von einst, als ich während der langen Winterabende tief ergriffen alle Abend in der Bibel lesend saß, wurden wieder wach. Es waren Bilder, die ich las, reichste orientalische Phantastik. Sie wirbelten in meiner Vorstellung immer zu vor mir hoch, bis lange lange danach der nun erwachsene Mensch und Künstler sie, wie in traumhafter Eingebung, malte und malte.“<sup>34</sup>

Ebenso sind die nordischen Sagen und Märchen, die Nolde von Kind an viel gelesen und gehört hat, eine Basis seiner Vorstellungskraft und Phantasie.

Ab 1884 arbeitete Nolde vier Jahre lang als Lehrling im Holzschnitzen in einer Möbelfabrik und Schnitzschule in Flensburg. Danach war er als Zeichner und Schnitzer in Möbelfabriken in München, Karlsruhe und Berlin tätig. 1892 war er Lehrer am Industrie- und Gewerbemuseum in St. Gallen in der Schweiz. In dieser Zeit begann Noldes Freundschaft mit Hans Fehr, der sein nachhaltigster Förderer wurde.

Noldes Karriere als Maler begann mit dem finanziellen Erfolg seiner

---

<sup>34</sup> Emil Nolde: Jahre der Kämpfe (1934), 2. Aufl., Christian Wolff Verlag, Flensburg 1957, S. 194.

„Bergpostkarten“ (Abb. 1, 2), in denen er die Schweizer Berge als groteske Märchengestalten dargestellt hat.

Um freier Maler zu werden, verließ Nolde St. Gallen und besuchte in München im Jahre 1898 die private Malschule von Friedrich Fehr und im folgenden Jahr die Malschule von Adolph Hölzel in Dachau.

Danach bereiste Nolde Frankreich. Während eines kurzen Parisaufenthalts kopierte er alte Meister in Louvre. Für die Hochblüte des Impressionismus hatte er kein Interesse. Er begeisterte sich für die Bilder von Tizian, Goya und Rembrandt mehr als für die Werke der impressionistischen Meister.

Zum ersten Mal versuchte Nolde sich im Jahre 1900 an biblischen Themen. *Joseph wird verkauft, Abraham und Isaak, Pharisäer* und *Christus heilt die Kranken* waren die Themen einiger kleinformatiger Ölskizzen in Brauntönen.

1902 heiratete Nolde die dänische Pastorentochter und junge Schauspielerin Ada Vilstrup. Auf der Insel Alsen mietete er mit Ada ein Fischerhaus und wohnte dort bis 1916. Dort entstanden seine ersten wichtigen religiösen Bilder in einem selbstgebauten Bretteratelier.

1904 wurde Nolde mit einem Altarbild *Christus zu Emmaus* (Abb. 3) für die dänische Kirche in Ølstrup beauftragt. Dies ist das einzige religiöse Bild Noldes, das einen festen Platz in einem Kirchenraum gefunden hat. Das Vorbild seines Altarbilds war Rembrandts *Emmausmahl* von 1648 im Louvre. Nolde konzentrierte sich auf die Szene im Mittelteil des Rembrandtschen Bildes.

Nach diesen wenigen frühen Versuchen wandte sich Nolde religiösen Themen erst wieder ab 1909 zu. Dieses Jahr ist für Noldes künstlerische Entwicklung von Bedeutung. Es bezeichnet den Wendepunkt in seinem

künstlerischen Leben. Er fand nicht nur eine neue Thematik, sondern auch neue Ausdrucksmittel. Kurz nachdem er durch eine Vergiftung mit schlechtem Wasser sehr krank gewesen war, malte er mit „einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit“<sup>35</sup> drei wichtige Bilder: *Abendmahl* (Abb. 26), *Verspottung* (Abb. 32) und *Pfingsten* (Abb. 33). Diese drei Werke bilden einen Markstein seiner schöpferischen Tätigkeit.

Von 1909 bis zu seinem Tod 1956 schuf Nolde über 50 Gemälde mit religiöser Thematik. Vor dieser Zeit hatte Noldes Hauptaugenmerk auf der Darstellung der Landschaft gelegen. Neben diesem Sujet, das er in impressionistischer Manier gestaltet hatte, waren vor allem Portraits entstanden.

Nolde war intensiv auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, da er mit der Nachahmung der Natur für sich in eine Sackgasse geraten war. In seiner Autobiographie beschreibt er dies deutlich:

„Meine Art der letzten Jahre zu zeichnen und malen in Nachbildung und Gestaltung der Natur – möglichst mit erstem Strich oder erster Farbe fertig hingesezt – genügte mir nicht mehr. Zeichnend hatte ich auf dem Papier gewischt und gekratzt, bis der Grund durchlöchert war, um etwas anderes und mehr als bisher, das Tiefstliegende, zu erfassen. Mit den Mitteln des Impressionismus schien mir nur ein Weg beschritten, kein Ziel, das mir genügte.

Die Natur getreu und genau nachbilden, gibt kein Kunstwerk. Eine Wachsfigur, dem Naturvorbild zum Verwechseln gleich, erregt nur Ekel. Die Natur umwerten unter Hinzufügung des eigenen Seelisch-Geistigen lässt die Arbeit zum Kunstwerk werden. Ich suchte solchen Empfindungen zu folgen.“<sup>36</sup>

Seine allmähliche Wendung zur religiösen Thematik gründet sich auf dem

---

<sup>35</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 103f.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 105.

damaligen Trend. Seine Zeitgenossen wie Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Beckmann hatten schon begonnen, sich mit biblischen Themen auseinanderzusetzen. In den Jahren 1906 und 1908 wurden die religiösen Bilder von Maurice Denis und Paul Gauguin in der *Berliner Secession* ausgestellt.<sup>37</sup>

Im Jahre 1909, in dem Nolde seine ersten religiösen Gemälde ausführte, gab es von 15. Mai bis 3. Oktober in Düsseldorf eine „*Ausstellung für christliche Kunst*“.<sup>38</sup> Es ist nicht sicher, ob Nolde diese Ausstellung besuchte oder nicht. Aber vermutlich wurde Nolde von zeitgenössischen Künstlern inspiriert, die wie er einen neuen Weg suchten.

1910 provozierte Nolde einen berühmten Skandal. Sein Gemälde *Pfingsten* (Abb. 33) wurde mit Werken anderer jüngerer Künstler von der Künstlervereinigung *Berliner Secession* zurückgewiesen. Nolde reagierte mit Ärger und griff den Präsidenten Max Liebermann öffentlich an. Nolde schickte am 10. 12. 1910 einen kritischen Brief an die Zeitschrift *Kunst und Künstler*, in dem er sich gegen Liebermann wandte.<sup>39</sup> Seinen Ärger gegen Liebermann und damalige Atmosphäre der Secession kann man in seiner Autobiographie deutlich finden:

„Die Auslassungen gegen uns [die jungen Künstler (inklusive Nolde)] und die schmachvolle Unterdrückung konnte ich nicht mehr ertragen. Mir verlangte nach Sonne und wohlverdientem Recht. Ich schrieb heillos und rücksichtslos meine Meinung gegen Max Liebermann und seine alles beherrschende Macht. Seine Kunst schien mir zusammengetragen, er war kein Selbstschaffender, ich achtete sie nicht und respektierte seine diktatorischen Mittel und künstlerische

---

<sup>37</sup> William B. Sieger, *The Religious Paintings of Emil Nolde, 1909-1912*,  
Diss. Urbana, Illinois 1998, S. 27.

<sup>38</sup> „Ausstellung für christliche Kunst“, Düsseldorf 1909; siehe Dietrich Schubert (wie Anm. 19), S. 123f u. 317.

<sup>39</sup> Siehe Emil Nolde II (1934), 1957, S. 147f.

Machtstellung nicht. Das künstlerisch reine und heiße Streben meiner jungen Künstlerfreunde schien mir unendlich weit höherstehend als die Verbreitung französischer Anschauung und der schamlose Geschäftsbetrieb innerhalb der Secession mit der zur Ware herabgewürdigten Kunst.“<sup>40</sup>

Der Ausschluss Noldes aus der *Berliner Secession* war eine logische Folge dieses Briefs.

1912 vollendete Nolde in Berlin den neunteiligen Bilderzyklus *Das Leben Christi*, der in der Art eines mittelalterlichen Flügelaltars gestaltet ist. Dieser Zyklus bildet den Höhepunkt seiner religiösen Arbeiten.

Danach reisten Nolde und seine Frau Ada als Mitglieder der „Deutsch-Neuguinea Expedition“ über Moskau, Sibirien, Korea, Japan, China und Neuguinea in die Südsee. Durch diese Reise wurde seine Neigung zur Außergewöhnlichkeit verstärkt. Von der Primitivität der Südsee war er begeistert und schuf zahlreiche Werke mit den primitiven Motiven der Südsee.

Im Jahre 1915 beschäftigte Nolde sich wieder mit biblischer Thematik: Es entstanden *Einzug in Jerusalem*, *Die Zinsmünze*, *Der jüngste Tag* und *Grablegung*. Viele Kritiker schätzen die *Grablegung* als das beste religiöse Bild des Künstlers.

1921 und 1922 entstanden weitere religiöse Gemälde, darunter das *Martyrium*, *Josephs Versuchung* und *Verlorenes Paradies*.

Zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers wurden Ausstellungen in Dresden, Hamburg, Kiel, Essen und Wiesbaden veranstaltet. 1931 erschien der erste Band der Autobiographie *Das Eigene Leben*.

Nach der anfänglich unentschiedenen Haltung der Nazis gegenüber den

---

<sup>40</sup> Ebenda, S. 146.

Expressionisten setzte zunehmende Verfolgung ein, von der Nolde und Ernst Barlach auch betroffen waren. 1934 erschien in Berlin der zweite Band der Autobiographie *Jahre der Kämpfe*, in dem Nolde versuchte, seine Kunst zu rechtfertigen und in dem er deutlich antisemitische Töne anschlug, um sich den Nazis anzupassen.

Aber die weiteren Bände seiner Autobiographie konnten damals nicht mehr veröffentlicht werden. Wenige Jahre später standen Noldes Bücher und Schriften ebenso wie seine Bilder auf den Verbotslisten der Nazis. 1937 wurden 1052 Werke Noldes in deutschen Museen beschlagnahmt. Am 20. Juli desselben Jahres wurde die Ausstellung *Entartete Kunst* in München eröffnet. Nolde war mit 29 Gemälden vertreten, dazu Aquarelle und Graphik. Noldes *Das Leben Christi* war ein Mittelpunkt dieser Ausstellung. 1938 wurde Nolde dann ein Malverbot erteilt.

Trotz Kontrolle der Gestapo entstand in Seebüll bis 1945 heimlich die Folge der *Ungemalten Bilder*, über 1300 kleinformatische Aquarelle. Bei Kriegsende gingen 43 Gemälde in Teupitz bei Berlin verloren.

Sein letztes religiöses Gemälde *Jesus und die Schriftgelehrten* (Abb. 84) schuf Nolde im Jahre 1951 kurz vor einem Unfall, bei dem er sich bei einem Sturz im Garten den linken Oberarm brach. Nach diesem Unfall malte Nolde keine Ölbilder mehr.

Nach Noldes Tod am 13. April 1956 wurde eine Nolde-Stiftung errichtet. Das Haus Seebüll wurde 1967 als Nolde-Museum für die Allgemeinheit geöffnet.

Mit der religiösen Thematik fand Nolde seinen eigenen Stil und Farbigkeit. Er konzentrierte sich in seinen religiösen Gemälden besonders auf die psychologisch gespannte Momente. Mit seiner starken Farbgebung

steigerte er die Ausdrucksintensität. Deswegen können wir die biblischen Szenen als lebendige Realität erfahren.

So können seine über 60 religiösen Gemälde als „die höchsten Emanationen seines Künstlertums“<sup>41</sup> gelten.

### 3.1. Themenwahl

Nolde überschrieb eine Liste (Abb. 4) von eigenen Gemälden aus den Jahren 1909 bis 1951 mit dem Titel „Meine biblischen und Legendenbilder sind“. Die Liste betrifft allein die Gemälde. Insgesamt sind auf drei Seiten 55 Gemälde eingetragen, darunter die neun Teile des Polyptychons als einzelne Positionen. Später strich Nolde vier Gemälde wieder aus: *Erste Menschen* (Abb. 5) von 1922, *Salomon im Alter* von 1926, *Maria Empfängnis* von 1929 und *Familie* (Abb. 77) von 1931.

*Salomon im Alter* hat Nolde später beschnitten und den Titel zu *Scene* (Abb. 6) geändert. *Maria Empfängnis* benannte er in *Ekstase* (Abb. 110) um.

Sieben der eingetragenen Gemälde auf dieser Liste wurden 1945 im Schloß Teupitz bei Berlin zerstört: *Die klugen und die törichten Jungfrauen* (Abb. 7) von 1910, *Moses und Aron* von 1919, *Weihnachtsmorgen* (Abb. 8) von 1921, *Hiob*, *Simson* von 1926, *Christus erweckt Lazarus* und *Schwarzer Teufel* (Abb. 9) von 1929.

Aus dieser Sonderliste ist deutlich zu erkennen, wie stark Nolde sich von

---

<sup>41</sup> Carl Georg Heise (wie Anm. 27), S. 7.

dieser Thematik angezogen fühlte und dass er selbst diesem Themenbereich eine hohe Bedeutung in seinem Gesamtwerk zumaß.

Zehn der aufgelisteten Bilder behandeln Themen aus dem Alten Testament, 34 Bilder zeigen neutestamentarische Szenen, von den restlichen sind fünf Legendenbilder, drei Martyriumbilder und weitere Bilder mit Darstellung des Teufels.

Aus dem Alten Testament konzentrierte Nolde sich auf Joseph, Moses, Hiob und Simson. Die Darstellung des Simson hat eine lange Tradition, viele alte Meister hatten dieses Thema behandelt. Hiob dagegen ist ein im Expressionismus neu entdecktes Thema, mit dem sich zum Beispiel Ernst Barlach, Lovis Corinth und Oskar Kokoschka beschäftigten.<sup>42</sup> Noldes Gemälde *Hiob* ist zerstört und es existiert auch keine Abbildung, nichtsdestotrotz war Hiob für Nolde eine interessante Gestalt.

„Seine Frage, warum Leid und Unglück oft den besten Menschen treffen, hat die Literatur des 20. Jahrhunderts immer wieder beschäftigt. In der Malerei wurde sie nicht so oft gestellt.“<sup>43</sup>

In der expressionistischen Skulptur behandelten einige Bildhauer dieses Thema, besonders nach dem Ersten Weltkrieg. Ossip Zadkine und Joachim Karsch beschäftigten sich mit diesem Thema. Ihre Werken tragen gleichen Titel: *Hiob und seine Freunde*. Das unverstandene Leid Hiobs wurde mit dem existenziellen Leid des zeitgenössischen Menschen identifiziert.

Besonderes Interesse hatte Nolde auch an der Gestaltung von Moses und Joseph. Nolde malte zwei Gemälde, in denen er Szenen aus dem Leben Mose zum Sujet machte. *Moses und Aron* von 1910 wurde 1945 zerstört,

---

<sup>42</sup> Siehe Renate Ulmer: Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus, Peter Lang, Frankfurt am Main 1992, S. 151-156.

<sup>43</sup> Anton Henze: Das Christliche Thema in der Modernen Malerei, F.H. Kerle Verlag, Heidelberg 1965, S. 34.

aber *Pharaos Tochter findet Moses* aus demselben Jahr ist erhalten geblieben. In diesem Bild legte Nolde den Schwerpunkt auf die Darstellung der exotischen Frauen.

Für die Auffassung der Mosesgeschichte schrieb Anton Henze 1965:

„Die Lebensgeschichte des Moses wird als großes Ereignis der Bibel, aber zugleich als einer der Höhepunkte in der Geschichte der Menschheit begriffen“<sup>44</sup>

Für Nolde war Moses als eine Darstellung des Fremden und Außenseiters von großem Interesse.

Auch andere Künstler seiner Zeit behandelten diese Thematik: Ernst Barlach stellte die Höhepunkte im Leben des Moses auf dem Sinai in einem Holzschnitt und in einer Skulptur dar. In vielen Bildern von Marc Chagall treffen wir Moses.

Einen anderen Außenseiter und Einsamen - Joseph - malte Nolde in zwei Gemälden: *Joseph erzählt seine Träume* von 1910 und *Josephs Versuchung* von 1921. Schon 1900 hatte Nolde sich in einer Ölskizze an *Joseph wird verkauft* versucht. Die Gestalt Josephs, der stolze Träumer und Lieblingssohn des Jakob, war für Nolde von außergewöhnlichem Interesse und hat ihn auch später noch angeregt. Außer diesen zwei Gemälden gestaltete Nolde diese Figur auch in zwei Radierungen. Als der Weltferne und Weltfremde war Joseph eine Figur, der sich Nolde verwandt fühlte.<sup>45</sup>

Vor dem Hintergrund des Skandals in der *Berliner Secession* von 1911 erscheint das verständlich. Die Tatsache, dass sein Werk von ihm nahe stehenden Künstlern nicht anerkannt wurde, z. B. auch von Max Beckmann,

---

<sup>44</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>45</sup> Manfred Reuter: „Emil Noldes religiöse Bilder. Das Werk und sein geistiger Ort“, in: Emil Nolde, hrsg. von Chiappini Rudy, Museum für moderne Kunst Stadt Lugano 1994, S. 91-117, hier S. 116.

war für Nolde eine unvorstellbar kalte Realität. Er war plötzlich ein Fremder und Einsamer in der Künstlerschaft geworden. So fühlte er sich selbst als Fremder und Außenseiter und steht damit allerdings wieder ganz in der Tradition seiner Zeit, wie Manfred Reuther konstatiert:

„Solche Außenseiter sind beliebte Figuren in der Moderne.“<sup>46</sup>

In dem über zehn Jahre später gemalten Bild *Josephs Versuchung* steht dieser Aspekt nicht mehr im Vordergrund, Nolde behandelt nun die Frage nach Schuld und Sünde. Diese Aspekte beschäftigten ihn auch in vielen weiteren Bildern wie zum Beispiel *Verlorenes Paradies*, *Hiob*, *Die Sünderin* und *Maria Aegyptica*.

Auch mit dem Begriff von Gut und Böse beschäftigte sich Nolde. Auf seiner Liste waren drei Gemälde mit Teufelsdarstellungen eingetragen: *Saemann und Teufel* (Abb. 10) von 1915, *Christus und Teufel* (Abb. 11) von 1925 und das 1945 zerstörte Bild *Schwarzer Teufel* (Abb. 9) von 1929. Die Komposition von *Saemann und Teufel* hat Parallelen zum *Saemann* von Jean Francois Millet. Nolde hat im Jahre 1900 Werke von Millet im Original im Louvre gesehen, bewundert und geschätzt.

Zu *Schwarzer Teufel* schrieb Nolde seinem Freund Hans Fehr:

„Ich habe nicht viel malen können, aber die Bilder, namentlich die zuletzt entstandenen, ziehen immer wieder die Augen hin. – Einen schwarzen Teufel malte ich mit seiner Beute. Dann ein Bild, wo die Kinder klein sich zu Christus hindrängen.“<sup>47</sup>

Obwohl das Original zerstört ist, können wir in einer Abbildung<sup>48</sup> einen

---

<sup>46</sup> Ebenda.

<sup>47</sup> Hans Fehr: Emil Nolde : Ein Buch der Freundschaft, Paul List Verlag, München 1960, S. 102.

<sup>48</sup> Siehe Martin Urban: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II: 1915-1951, Verlag C.H. Beck, London/München 1990. Nr. 1090.

schwarzen Teufel mit seiner Beute sehen. Mit seiner großen schwarzen Hand hat der Teufel eine Gruppe von Menschen mit skelettartigen Gesichtern gefangen genommen. Danach formulierte Nolde vermutlich als gegensätzliches Pendant das Bild von Jesus und den Kindern: *So Ihr nicht werdet wie die Kinder* (Abb. 12). Die Kinder drängen sich zu Christus hin. Die glücklichen und fröhlichen Gesichter der Kinder bilden einen Gegensatz zu den Gesichtern der Menschen in *Schwarzer Teufel*. Nolde beschrieb das Bild *So Ihr nicht werdet wie die Kinder* als „farbig glühendes Bild.“<sup>49</sup>

Zu diesem Themenkreis arbeitete Nolde auch andere Gemälde, die er jedoch nicht in seine Liste der religiösen Bilder mit aufnahm: *Teufel und Gelehrter* (Abb. 13) von 1919, *Mädchen und der Satan* (Abb. 14) von 1918 und *Geiz und der Satan* (Abb. 15) von 1919. Diese Bilder gehören zu Noldes Paarbildern und behandeln daneben auch die Frage nach dem Bösen. Diese Fragestellung wurde für Nolde zu einer bedeutenden Thematik und findet sich auch Darstellungen von Szenen aus dem Neuen Testament weiter fort.

Die Bilder mit Themen aus dem Alten Testament sind nicht so zahlreich wie die zum Neuen Testament. Allgemein waren für die Expressionisten aus dem Neuen Testament nur wenige Themen von besonderer Bedeutung. Anton Henze bemerkte dazu 1965:

„Das Interesse der Maler am Neuen Testamenet scheint sich in den unmittelbaren Bildern Christi und im Marienleben zu erschöpfen. Andere Themen sind spärlich vertreten.“<sup>50</sup>

Leben und Gestalt Christi sind wie in allen vorangehenden Jahrhunderten

---

<sup>49</sup> Emil Nolde: *Reisen. Ächtung. Befreiung*, Verlag M. DuMont, Köln 1967, S. 365.

<sup>50</sup> Anton Henze (wie Anm. 43), S. 68.

das zentrale Thema des christlichen Bildes. Von den vielen Themen, die aus den Erdentagen der Geschichte in der christlichen Kunst auftreten, werden nur wenige behandelt. Max Beckmann behandelte die Bergpredigt in seiner Lithographie-Folge von 1911. Bilder aus den Lehrjahren sind auch selten. Ebenso berühren die Wunder Christi, die in frühen Jahrhunderten das christliche Bild füllten, die Künstler des 20. Jahrhunderts kaum noch. Das gestalterische Interesse konzentriert sich fast ausschließlich auf das Leiden und die Auferstehung Christi.

Wichtige Themen für die Expressionisten waren zudem die Passion des Heiligen Sebastian und die Gleichnisse vom barmherzigen Samariter, die zum Beispiel von Max Liebermann, Erich Heckel und Karl Caspar dargestellt wurden und die Legende vom verlorenen Sohn, die sich Christian Rohlf und Max Slevogt zum Thema machten. Durch den Ersten Weltkrieg entdeckten die Künstler Aspekte der Gemeinsamkeit mit diesen biblischen Gestalten und fanden ihr Schicksal in diesen beiden Gleichnissen gespiegelt.

„Im Gleichnis vom barmherzigen Samariter erkannten die Maler Verhaltensweisen ihres Jahrhunderts, im Gleichnis vom verlorenen Sohn sahen die verlorenen Generationen des 20. Jahrhunderts sich verstanden und getröstet.“<sup>51</sup>

Nolde dagegen hatte an diesen Themen kein Interesse, er behandelte sie nicht.

Zum Neuen Testament gibt es von Nolde 34 Bilder. Mit der Passion Christi beschäftigte er sich in *Abendmahl*, *Verspottung*, *Kreuzigung* und *Grablegung*. Noldes *Grablegung* ist sein Hauptwerk des Passionszyklus. Man kann in diesem ausdrucksvollen Bild das Leid Christi fühlen wie im

---

<sup>51</sup> Ebenda, S. 70.

spätgotischen Isenheimer Altar von Grünewald.

Priebe betont die Vorliebe für die Passion Christi als „eine besondere Eigentümlichkeit des deutschen Gemütes.“<sup>52</sup>

In den expressionistischen Dramen ist das Passionsmotiv in allegorischer Form häufig behandelt worden, so zum Beispiel in *Der Wandlung* von Ernst Toller und in *Der arme Vetter* von Ernst Barlach.

Nolde war auch an Szenen mit hoher psychologischer Spannung interessiert. In seinem *Abendmahl* ist der Moment eingefangen, als Christus gerade gesagt hat: „Einer von Euch wird mich verraten.“ Durch die Steigerung der Farben wird Spannung erzeugt. Auch in *Pfingsten* setzte Nolde ein solches Spannungsmoment um. Es ist der Moment der Herabkunft des Heiligen Geistes. Es ist ihm gut gelungen, das schwierigste Thema des Neuen Testaments mit Erfolg darzustellen.

Zum Themenkreis der Geburt Christi malte Nolde ziemlich viele Bilder. Sein Interesse für das Thema der Anbetung der Heiligen drei Könige erweiterte sich auf die Darstellung der Heiligen Familie. Nolde begriff sie als das Urbild der idealen Familie. Nolde malte einige Bilder der Heiligen Familie. Die Gestaltung dieses Sujets konzentrierte sich auf das Spätwerk. Obwohl er mit seiner Frau Ada in glücklicher Ehe lebte, hatte er vielleicht das Idealbild einer Familie mit Kindern immer im Kopf behalten. Während des kinderlosen Ehelebens hatte Nolde immer große Sehnsucht nach eigenen Kindern. Dies drückte sich noch in dem Madonnen-Mosaik (Abb. 16) aus, mit dem Nolde 1946 das Grab seiner Frau dekorierte. Das 1912 nach einem Holzschnitt (Abb. 17) von 1906 gearbeitete Mosaik zeigt eine sitzende Mutter Maria mit dem neugeborenen Jesuskind auf dem Schoß.

---

<sup>52</sup> Hermann Priebe (wie Anm. 26), S. 85.

In diesen Zusammenhang können *Heilige drei Könige, Weihnachtsmorgen, Anbetung, Heilige Familie, Anbetung der Könige* und *Familie* verstanden werden. Letzteres hat Nolde später von seiner Liste gestrichen. Seine Sehnsucht nach einer glücklichen Familie mit Kindern klingt in anderen späten Bildern ohne religiösen Bezug weiter nach: Zum Beispiel in *Licht und Glück* (Abb. 18), oder in *Peter und Hans* (Abb. 19) von 1949.

In seinem neunteiligen Polyptychon *Das Leben Christi* (Abb. 45) ist Noldes Interesse an der neutestamentlichen Thematik zusammengefasst. In der Mitte des Polyptychons steht die große Kreuzigung. In seiner Frühzeit hatte Nolde schon ein Kreuzigungsbild (Abb. 20) ausgeführt. Dieses 1909 gemalte Bild ist seit dem Verkauf von 1929 verschollen. An diesem Thema haben sich fast alle expressionistischen Künstler versucht, weil die Szene zur Darstellung des Innerlichen, Seelischen besonders geeignet ist.

Der linke Flügel von Noldes Polyptychon besteht aus den Szenen nach der Geburt Christi: *Heilige Nacht, Der zwölfjährige Christus, Die Heiligen drei Könige* und *Christus und Judas*. Die Szenen nach dem Tod Christi sind auf den rechten Flügel dargestellt: *Frauen am Grabe, Himmelfahrt, Auferstehung* und *Der ungläubige Thomas*.

Besonderes Interesse fand Nolde an den neutestamentlichen Gestalten der Apostel Judas und Thomas sowie Joseph und Moses aus dem Alten Testament. Diese beiden Apostel sind Protagonisten der dramatischen Szenen der biblischen Geschichte. Der Kuss des Judas bildet den Höhepunkt einer der spannungsvollsten Momente in der Bibel. Diese Spannung kann man in seinem Bild *Christus und Judas* fühlen, das ein Teil von *Leben Christi* ist. Und elf Jahre später 1922 arbeitete Nolde noch ein Judasbild: *Judas bei den Hohenpriestern*. In diesem Bild beschäftigte sich

Nolde mit dem Begriff der Sünde und des schlechten Gewissen Judas. Auf diese Thematik von Sünde und Schuld konzentrierte sich Nolde besonders in der Zeit von 1921 bis 1929. Außer diesen beiden Gemälden auf seiner Liste gibt es zusätzlich eine Zeichnung und noch ein Gemälde mit Judasthematik.

Von außerordentlichem Interesse für Nolde ist auch der ungläubige Thomas. Sein Charakter als Zweifler ist einerseits sehr menschlich, andererseits für einen Apostel Christi sehr ungewöhnlich. Nolde war nicht nur an seltsamen grotesken Aussehen der Menschen, sondern auch an außergewöhnlichen Persönlichkeiten interessiert. Unter den Aposteln waren das für ihn Judas und Thomas.

Werner Haftmann sagt über dieses Interesse Noldes an außergewöhnlich aussehenden Menschen folgendes:

„Die ungewöhnlichen Typen’: das war ein Theman, das Nolde stets ungemain reizte. Seine ganze Kunst war ja auf das Außerordentliche und Ungewöhnliche gerichtet. Geht man die Galerie seiner Menschengesichter durch, so stellt die überwiegende Mehrzahl fremdländliche und exotische Physiognomien dar: Russen, Orientalen, die Menschen der Südsee, Zigeuner, Balkanleute. Der Maler war da einer Art des Staunens fähig, die es ihm leicht machte, das ‚Andere’ und Sonderbare in solch einer fremden Menschlichkeit zu entdecken und auszudrücken.“<sup>53</sup>

Andere beliebte Themen wie *Christus und die Ehebrecherin* und *Christus in Bethanien* behandelte Nolde auch.

Das Thema von der Vision der Apokalypse, um das die Künstler und Dichter des Expressionismus sich stets bemühten, behandelte Nolde kaum. Statt dieser Weltuntergangsvision wandte Nolde sich den mythischen und

---

<sup>53</sup> Werner Haftmann: *Emil Nolde*, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 9. Aufl., DuMont Verlag, Köln 1995, S. 62.

legendenhaften Themen von Heiligen und Märtyrern zu.

Das Verhältnis des 20. Jahrhunderts zu den traditionellen Bildthemen verändert sich besonders im Hinblick auf das Bild der Heiligen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, ist das Interesse an der Darstellung von Heiligen sehr gering. So gibt es zum Beispiel von Schmidt-Rottluff einen Holzschnitt, in dem er sich auf die Darstellung des Kopfes des Heiligen Franziskus beschränkt. Beckmann begriff die Versuchung des Heiligen als seine eigene Versuchung.

Häufig behandelt wurde einzig der Heilige Sebastian. Es gibt Darstellungen von Karl Casper, Karl Albiker, Willy Jaeckel und Albert Weisgerber.<sup>54</sup> Der gemarterte, gequälte Heilige spiegelte das gemeinsame menschliche Schicksal der damaligen Zeit ebenso wie die Kreuzigungsdarstellungen oder andere Martyriumsgemälde.

Nolde hatte an diesen Heiligen gar kein Interesse. Sein Augenmerk galt auch dem Fremdartigen und Seltsamen. Als er in einem Buch, *Alte Deutsche Legende*<sup>55</sup>, die Legende der Heiligen Maria von Ägypten entdeckte, war er von der dramatischen Geschichte und den ekstatischen Erlebnissen der Ägypterin fasziniert.

Im Jahre 1912 gab Nolde diese Geschichte in einem Triptychon, *Legende: Die Heilige Maria von Ägypten*, wieder. Im großen Mittelbild stellte er den Bekehrungsmoment der Ägypterin dar. Die Erkenntnis ihrer Sünden teilt das Leben der Ägypterin in zwei Hälften: das alte Leben als Dirne und das neue Leben und der Tod als Eremitin in der Wüste. Auch hier bleibt die Frage nach der Sünde noch Hauptthema.

---

<sup>54</sup> Siehe Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer - Sant Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Werner, Worms 1989.

<sup>55</sup> Von Richard Benz wurden alte deutsche Legenden für dieses Buch aus dem Jahre 1909 gesammelt.

Nolde zeigte auch die Sünde des Heiligen in der *Legende: Hl. Symeon und die Weiber* (Abb. 21) von 1945, der sich bewusst von den Frauen verführen lässt, um von der Welt verachtet zu werden und damit anderen Verstoßenen besser beistehen zu können.

Diese Thematik setzt sich in dem 1921 entstandenen Triptychon *Martyrium* (Abb. 22) fort. In der Darstellung des grausamen Dramas der Christusverfolgung gestaltete Nolde ein Sinnbild für massenhaftes Leiden. Auch dies ein Spiegelbild seiner Zeit. Auf den Flügeltafeln (Abb. 23,25) gestaltete Nolde die Verfolgungsszenen mit ihrer gewaltigen und grausamen Bestialität. Den Vordergrund des Mittelbildes (Abb. 24) mit der Kreuzigung dominieren zwei Profilköpfe mit verzerrem Grinsen. In ihren Physiognomien drückt sich das Böse aus. Über diese Darstellung gibt es eine Interpretation im Katalog der Hamburger Ausstellung zu Noldes religiösen Bildern aus dem Jahre 2000:

„Mit der Hilfe der christlichen Ikonographie gestaltet Nolde hier eine moralische Anklage.“<sup>56</sup>

Nolde schrieb über dieses Triptychon in seiner Autobiographie:

„(...) ein grausiges Drama, die Figuren in übersinnlicher und auch verschiedener Größe gestaltend und in die Zeit der Christenverfolgungen zurückgreifend. (...) das mittlere Martyriumbild als Geißelung alles Hohlen und Falschen (...)“<sup>57</sup>

Wie oben betrachtet, bildet die Frage nach der Sünde und dem Bösen die zentrale Thematik von Noldes religiösen Bildern. Seine eigenen Schriften bestätigen, wie stark Nolde diese Fragen beschäftigten, er schrieb in seiner zweiten Autobiographie folgendermaßen:

---

<sup>56</sup> Emil Nolde. *Legende, Vision, Ekstase. Die religiöse Bilder* (wie Anm. 1), S. 124.

<sup>57</sup> Emil Nolde IV, S. 28f.

„Was ist gut, was ist schlecht? Was ist Sünde? – die Sünde, von Anbeginn das Erdendasein der Menschheit vergiftend? Bei wem liegt die Schuld zur Sünde? War es erforderlich, den Menschen hierzu eine Gelegenheit zu bieten? – Wer ist schuldig, der Versucher oder die Gefallenen? Schlechtes kann kein Gott wollen, niedrig kein Gott handeln.“<sup>58</sup>

Im Hamburger Katalog dazu:

„In gesamten Werk Noldes, besonders aber in seinen religiösen und visionären Figurenbildern ist Gegensätzlichkeit ein wichtiges Strukturprinzip.“<sup>59</sup>

Nolde notierte in seiner Autobiographie:

„Die Zweiheit hatte in meinen Bildern... einen weiten Platz erhalten. Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel. Auch die Farben wurden gegeneinander gesellt: kalt und warm, hell und dunkel, matt und stark.“<sup>60</sup>

Diese Polarisierung der Gegensätze provoziert immer eine starke Spannung und vergegenwärtigt die biblischen Szenen mit visionärer Zauberkraft. Im nächsten Kapitel wird die stilistische und formale Entwicklung von Noldes religiösen Bildern betrachtet.

### **3.2. Stil und Farbe**

Die stilistische Entwicklung Noldes ist bis jetzt nicht untersucht worden. Die Prospektive der Betrachtung seines Werks lag immer auf der starken

---

<sup>58</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 192f.

<sup>59</sup> Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder (wie Anm.1), S. 123.

<sup>60</sup> Emil Nolde, II, 1957, S. 185..

Farbigkeit und dem gewaltsamen Ausdruck. Außer diesem sich aufdrängenden formalen Elemente sind auch die phantastischen und ekstatischen Züge häufig untersucht worden. Es scheint, dass dieses starke äußerliche Element seiner Werke wichtiger ist als seine künstlerische Entwicklung.

In diesem Abschnitt werden diese formalen Elemente und sein prachtvolle Farbspiel betrachtet.

Horst Rust schreibt über die Schwierigkeit, den Stil von Noldes religiösen Gemälden zuzuordnen. Er empfiehlt uns *Abendmahl* (Abb. 26) und *Pfingsten* (Abb. 33) als Ausdruck von Noldes typischem Stil:

„Vom Stil her ist es nicht zu rechtfertigen, den religiösen Bildern eine Sonderstellung im Gesamtwerk zuzuordnen. Eine fromme handwerkliche Schwellenangst ist nicht feststellbar. Und doch! Sie haben mit *Abendmahl* und *Pfingsten* den einmaligen und überragenden Rang, die Wende zum typisch Expressionistischen im Gesamtwerk zu dokumentieren, zum Expressionismus Nordescher Provenienz.“<sup>61</sup>

Carl Georg Heise hat 1919 als junger Assistent der Hamburger Kunsthalle einen Aufsatz über Noldes „Religiöse Malerei“ in der Kunstzeitschrift *Genius* veröffentlicht. In diesem Aufsatz schreibt er über den Stil der Noldeschen Werke in der Zeit von 1909 bis 1915:

„Wenn man die verschiedenen Perioden von Noldes religiöser Bildgestaltung vergleichend nebeneinanderhält, wird man die Werke der ersten drei Jahre, 1909, 1910 und 1911, als eine annähernd einheitliche Gruppe zusammenfassen können, während die religiösen Bilder des Jahres 1912 eine künstlerisch entscheidend veränderte Haltung zeigen und ihrerseits wieder verschieden sind von den großartigsten Kompositionen von 1915, der bisher letzten Etappe. Andeutend vorausgenommen handelt es sich um einen Fortschritt zu planvoll vereinfachtem künstlerischen Vortrag. Diese Entwicklung

---

<sup>61</sup> Horst Rust: Religiöse Bilder bei Nolde, Breklumer Verlag, Kiel 1988, S. 19.

aber vollzieht sich nicht in einfach aufsteigender Linie.“<sup>62</sup>

Heise gliedert den Stil von Noldes Werken in drei Entwicklungsphasen:

„Die ersten Bilder sind von sprühendem farbigem Reichtum, die einzelnen leuchtenden Farbenstriche sind durcheinandergewirkt zu einem bunten Netzwerk; die Differenzierung des seelischen Ausdrucks wird bewirkt und betont durch die Subtilität des Farbengemischs.“<sup>63</sup>

Die zweite Phase ist nach Heise die Zeit der „gewaltsamen Produktion.“<sup>64</sup>

Im Jahre 1912 entstand der große Passionsaltar. Heise notiert:

„(...) schon die Wahl der Themen und die größeren Formate verraten die veränderte Haltung.“<sup>65</sup>

Über dritte Phase erklärt Heise wie folgt:

„Erst 1915 entstehen neue biblische Bilder. Der Sturm ist vorüber. (...) Seine Werke sind nicht mehr so stark wie zu Anfang durchsetzt mit Lyrismen. Der Stimmungsgehalt der beiden reifsten Bilder der Spätzeit, des „Einzugs Christi in Jerusalem“ und der „Grablegung“ ist warm und feierlich.“<sup>66</sup>

Nach 1915 hat Noldes Stil sich kaum weiter entwickelt. Man kann nur noch einige Variationen in der Komposition und Struktur in seiner Gemälde finden.

### 3.2.1 1909 - 1910

Die ersten drei wichtigen religiösen Gemälde von 1909, *Abendmahl* (Abb.

---

<sup>62</sup> Carl Georg Heise (wie Anm. 27), S. 6.

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>65</sup> Ebenda.

<sup>66</sup> Ebenda.

26), *Verspottung* (Abb. 32) und *Pfingsten* (Abb. 33), haben einen ähnlichen Kompositionsaufbau. Die vordere Bildebene ist voller Menschenfiguren, wie bei Skulpturen und Bildern der Spätgotik oder der Frührenaissance. Bis an das obere Ende der Bildebene füllen die Menschenköpfe und –figuren den ganzen Bildraum. Dies führt zu einer direkten Konfrontation des Betrachters mit den nahsichtig gestalteten Menschenfiguren. Diese Komposition, die keinen Hintergrund bildet, hat den Effekt alle Blicke auf sich zu ziehen. Sie versperrt den Blick des Betrachters auf tiefere Bildebenen. Der Betrachter wird in die Bildszene geführt und wird damit zu einem Zeugen des Geschehens.

Mit dieser Einbindung des Betrachters in die Handlung des Bildes gelingt es Nolde, eine emotionale Beteiligung des Betrachters zu bewirken.

Diese nahsichtige Struktur kündigt sich schon in seinem Frühwerk *Bergriesen* (Abb. 34) von 1895-96 an. Im 1904 entstandenen Gemälde *Bauern* (Abb. 35) wiederholte Nolde diese Struktur. Auch hier gibt es nur nah aufgenommene Menschenfiguren ohne Hintergrund. Diese Struktur greift Nolde immer wieder auf, so zum Beispiel in *Die Kluge und Törrichten Jungfrau* (Abb. 7) von 1910, und auch in späteren Werken wie: *Philister* (Abb. 36) von 1915 und *Judas bei den Hohenpriestern* (Abb. 71) von 1922. Damit entledigte sich Nolde einer wirkungsvollen Raum-Gestaltung!

Das Jahr 1909 ist für Nolde bedeutungsvoll. In diesem Jahr gelingt ihm der Durchbruch zu einer neuen Form und er findet seinen eigenen Ausgangspunkt, wie oben schon erwähnt. Die drei Gemälde *Abendmahl*, *Verspottung* und *Pfingsten* zeigen einen vereinfachten Stil und ein eindrucksvolles Farbenspiel mit dem groben Pinselstrich. Die Gemeinsamkeit dieser Bilder liegt in ihrer ungewöhnlichen inneren

Konzentration. Besonders die beiden Werke *Abendmahl* und *Pfingsten* wurden ein Markstein für Nolde. Er hatte damals schon lange künstlerische Zweifel über die impressionistische Nachbildung der Natur. Er suchte einen neuen Weg nicht nur mit neuen Themen, sondern auch mit anderen Ausdrucksmitteln. Mitten in der Beschäftigung mit dieser Problematik war seine fast tödliche Vergiftung ein auslösendes Moment für die Hinwendung zur Religion. Es ist kein Wunder, dass Nolde danach plötzlich dieses Thema als eine neue Möglichkeit fand.

Nolde berichtet über die Entstehung des *Abendmahl* (Abb. 26) in seiner zweiten Autobiographie *Jahre der Kämpfe*:

„Mit dünnen Bleistiftstrichen zeichnete ich hart und spitz dreizehn Menschen auf einem Leinen hin, den Heiland und seine zwölf Apostel, um einen Tisch sitzend in der lauen Frühlingsnacht, in der Nacht, bevor das große Leiden Christi kam. Es waren die Stunden, während denen Christus sich in seinem großen Erlösungsgedanken den geliebten Jüngern offenbarte. Er sprach die tiefstempfundenen Worte, die in seinen Sakramenten erhalten sind. Johannes neigte den Kopf zur Brust des göttlichen Freundes. –

Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung. Einige Apostelköpfe nur und einen Christuskopf hatte ich vorher hingezeichnet. - Fast erschrocken stand ich vor dem aufgezeichneten Werk, um mich gar kein Vorbild der Natur, und sollte ich malen das geheimnisvollste, tiefinnerlichste Geschehnis der christlichen Religion! Christus mit heilig verklärtem, ganz nach innen gekehrtem Ausdruck, zu beiden Seiten und vor ihm sitzend tiefbewegt der Kranz seiner Jünger.

Ich malte und malte, kaum wissend, ob es Tag oder Nacht sei, ob ich Mensch oder Maler nur war.

Beim Schlafengehen sah ich das Bild, in den Nachtstunden sah ich es, und beim Erwachen stand es vor mir.

Ich malte glücklich. Das Bild wurde fertig. Das Abendmahl.“<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 104f.

Die Struktur und die Ikonographie des *Abendmahls* sind kreativ und ganz anders als sein erstes Altarbild *Christus zu Emmaus* (Abb. 3). Über diese neue Haltung schrieb Peter Selz in seinem Buch aus dem Jahre 1957 und einem Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1963:

„Longing for a primitive religiosity close to magic, he did not follow the well-known iconography of earlier renditions of the motifs when choosing religious subjects; he gave form and color to the vivid concepts of his own people and childhood fantasies, setting forth religious feelings of doom and transcendent spirituality.“<sup>68</sup>

„Although when painting *The Last Supper* Nolde undoubtedly remembered Leonardo's fresco and perhaps even more vividly Rembrandt's *Supper at Emmaus*, this canvas bears little relationship to traditional iconography. Instead he expressed the fervent religious beliefs of the myth-inspired Northern peasantry as well as his own childhood fantasies.“<sup>69</sup>

Max Sauerlandt hat in seinem Aufsatz anlässlich der Erwerbung für Halle diese Haltung schon betont:

„Mit Recht ist der Versuch gemacht worden, das neue seelische Moment der Komposition an einem Vergleich mit dem Fresko Leonardos in St. Maria della Grazie in Mailand zu verdeutlichen, das doch immer noch die Vorstellung entscheidend bestimmt. Man muß sich klar machen, wie durch die Umgestaltung der Szene zu konzentrisch eng konzentrierter Form, wie durch die neue Bedeutung der Farbe der ganze Bildorganismus bei Nolde neu begründet worden ist.“<sup>70</sup>

Christus und die Apostel sitzen eng gedrängt um den Tisch, ihre Gesichtszüge grob, die Hände zeugen von harter Arbeit als Bauern oder

---

<sup>68</sup> Peter Selz: *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1957, S. 121f.

<sup>69</sup> *Emil Nolde*, ed. by Peter Selz, The Museum of Modern Art, New York 1963, S. 19.

<sup>70</sup> Max Sauerlandt (wie Anm. 2), S. 92.

Fischer. Eine imaginäre Lichtquelle über dem Zentrum des Bildes beleuchtet ihre Gesichter und verbindet die Figuren zu einer Gemeinschaft, was sich auch durch einzelne Gesten im Vordergrund andeutet. Der rechts am Bildrand sitzende rotgekleidete Apostel hat die Hand um die Schulter seines linken Nachbarn gelegt, dieser wiederum hat seine Hand auf den links am Bildrand sitzenden Jünger gelegt. Durch diese Geste schließt sich auch der Kreis der Figuren. Christus und der Kelch, den er mit beiden Händen umfasst, bilden den inneren, geistigen Mittelpunkt des Bildes.

Der gewaltige zeichnerische Pinselstrich steigert die innerliche Spannung dieser Episode. Menschliche Ergriffenheit und gespannte Erwartung spiegeln sich in den Gesichtern der Apostel.

„Die Monumentalisierung, die seelische Vertiefung des menschlichen Hauptes, der Gesichtszüge ist hier der Angelpunkt von Noldes Menschheitsgestaltung geworden.“ (Sauerlandt)<sup>71</sup>

Eine Anzahl von gezeichneten physiognomischen Studien (Abb. 28-31) für Christus und die Apostel erklären, wie sorgfältig Nolde sich auf diese Gesichtsschilderung vorbereitet hat.

Christi Gesicht hebt sich durch hellere Töne von den Physiognomien seiner Gefährten ab, und seine weißes Hemd strahlt als hellste Fläche des Bildes. Er scheint von innen zu leuchten und wirkt wie selbst schon zu Licht geworden. Sein grüngoldenes Antlitz mit den geschlossenen Augen zeigt, dass er seinen einsamen Weg und sein unvermeidbares Schicksal kennt und bereits akzeptiert hat. Das Blau und das Grün des Vordergrunds machen die innerliche Isolation Christi deutlicher.

Die Farbe und das Licht sind als starke Ausdruckswerte gesetzt. Das Farblicht und die nicht nachvollziehbare Quelle des Lichts provozieren eine

---

<sup>71</sup> Ebenda.

magische Atmosphäre. Durch diese Ausdrucksmittel gewinnt das Werk an Gefühlswerten und verwandelt sich zur einer „Hieroglyphe der Empfindung“.<sup>72</sup>

Das Werk *Verspottung* (Abb. 32), das 1909 entstand, zeigt auch den bekannten groben und dicken Pinselstrich. Die drei zentralen Farben Rot, Gelb und Grün spielen eine perfekte Rolle für die Darstellung dieser dramatischen Szene, - ohne gegliederten Raum.

Mit nacktem Oberkörper und gebundenen Händen sitzt Jesus in erhöhter Position, frontal dem Betrachter gegenüber. Die Dornenkrone ist bereits auf seinem Kopf. Seine roten, zusammengepreßten Lippen und die blauen Augen zeigen, dass er sein Leid schon überwunden hat. Die langen roten Haare bilden einen Kontrast zum Gelbgrün von Gesicht und Oberkörper. Alle Gestalten einschließlich Jesus sind teilweise mit Rot konturiert. Das überwiegende Rot provoziert hier eine aggressive Wirkung und steigert die groteske Wirkung der Soldatengesichter.

Jesus blickt in die Ferne - bewegungslos wie eine Skulptur - in der Mitte der Bewegtheit der grinsenden Soldaten. Sein Körper ist im Gegensatz zu roten Soldaten in stillem und kaltem Grün dargestellt. Die grotesken Gesichter der gelbbehelmtten Soldaten erinnern uns an die Werke von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel.

Nolde schrieb über sein Verspottungsbild ganz kurz aber deutlich :

„Von dem Versinken in Religion und Ergriffenheit rettete ich mich wieder hoch am Bild *Verspottung*, wo die Kriegsknechte schreien, hauen, spotten, spucken.“<sup>73</sup>

Das Rot für die Beschreibung der grinsenden Soldaten steigert deren

---

<sup>72</sup> Ebenda.

<sup>73</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 105.

aggressive Wirkung noch. Im Gegensatz zum *Abendmahl* gibt es hier keine die Gruppe vereinigende Lichtführung, und so wird die Bedrohung durch die höhrenden Soldaten durch die Unübersichtlichkeit der Komposition noch gesteigert.

Das dritte Gemälde *Pfingsten* (Abb. 33), das Liebermann für die *Berliner Secession* zurückwies, bringt auch vielstimmig bewegte Farbklänge. Die Komposition des Bildes weist große Ähnlichkeiten zum *Abendmahl* auf. Wieder öffnet sich die eng gedrängte Gruppe der Apostel, um den Blick auf eine Hauptfigur - hier jetzt Petrus - freizugeben und wieder wird die dadurch entstehende Lücke durch eine Geste geschlossen.

Das Bild behandelt den Moment der Herabkunft des Heiligen Geistes. Petrus sitzt als Führer dieser Gruppe in der Mitte. Die halluzinierenden grüngelben oder rotgelben Gesichter der Apostel zeigen, dass sie das Wunder der Herabkunft des Heiligen Geistes in Form von Flammen gerade erfahren. Ihre fokuslosen Augen schildert Nolde in komplementären Farben zu denen von Gesichtern oder der Haare.

Die Flammen über den Köpfen jedes Apostels wirken märchenhaft und archaisch. Nolde wagt eine unmittelbare Schilderung. Mit der einfachsten und unmittelbarsten Weise ist es Nolde gut gelungen, das Unsichtbare ausdrucksvoll sichtbar zu machen.

Nolde legt auf die Farbgestaltung mehr Gewicht als auf eine klare Formgebung. Die Farbe ist „seine Sprache“<sup>74</sup> und „das Material des Malers.“<sup>75</sup> Hier hat der Maler die Farbe als sein wichtigstes Mittel gewählt, weil der Inhalt für ihn vor der Form den Vorrang hat. Dazu schrieb Nolde folgendes:

---

<sup>74</sup> Ebenda, S. 183.

<sup>75</sup> Ebenda, S. 185.

„Die Form war fast immer in wenigen struktiven Linien festgelegt, bevor die Farbe weiterbildend in sicherer Empfindung gestaltend sich auswirkte.“<sup>76</sup>

„Das Seelische, Innerliche bis zum Unfaßbaren war mir immer das Höchste gewesen, die Form das Sichtbare.“<sup>77</sup>

Die dunkelfarbigen Kleider von Blau, Violett, und Grün stehen in einem eindeutigen Kontrast zu den hellgelben Gesichtern der Apostel. Jeder Apostel wurde bereits selbst zu einer Flamme, weil jeder vom Heiligen Geist entzündet worden war. In diesem Sinne erscheinen die roten Haare von Petrus schon als glühende Flamme. Die Problematik der religiösen Ekstase wird im nächsten Kapitel ausführlicher betrachtet.

Nolde hoffte, dass sein bester Freund Hans Fehr diese beiden Bilder, *Abendmahl* und *Pfingsten*, behalten würde. Fehr jedoch entschied sich nach längeren Überlegen für das Pfingstbild. Nolde schrieb Fehr am 21. Juli 1910 darüber. In diesem Brief nennt Nolde die beiden Bilder als seine schönsten frühen Bilder und gestand offen, welche Vorliebe er für sie hatte:

„Du hast sehr daran gedacht, eines dieser beiden Bilder Dein eigen zu nennen; ich hatte es vermutet, aber wollte mich doch nicht diesem Gedanken hingeben. Am ehesten zu Dir könnte ich mich von diesen Bildern trennen; denn ich habe mich allmählich daran gewöhnt, in Deinen Zimmern meine früheren schönsten Bilder zu sehen. Sonst aber muss ich sagen, dass ich sie gern selbst recht lange behalte. Auch will ich gern, dass gerade diese starken Bilder bei meinen Ausstellungen mit dabei sind. (...) Nun ging mir das Abendmahl weg. Pfingsten hast Du, und es wird bei Dir bleiben, aber es ist mir wie zu viel, dass diese beiden heiligen Bilder nicht mehr um mich sind.“<sup>78</sup>

*Abendmahl* und *Pfingsten* wurden ein Wendepunkt für den Maler. Über

---

<sup>76</sup> Ebenda.

<sup>77</sup> Ebenda, S. 200.

<sup>78</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 58f.

diese Hinwendung vom optischen Impressionismus zur innerlichen seelischen Welt schrieb der Maler:

„Mit Bildern *Abendmahl* und *Pfingsten* erfolgt die Wende vom optisch äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert. Marksteine wurden sie.“<sup>79</sup>

Diese Gemälde zählen tatsächlich zu den wichtigsten Werken Noldes und zu bedeutungsvollen Werken des Expressionismus.

Im Jahre 1910 entstand *Joseph erzählt seine Träume* (Abb. 38). Dargestellt sind zwei Menschengruppen: Der Vordergrund wird von einer Fünfergruppe dominiert, die sich um den erzählenden Joseph schart, während links im Hintergrund eine weitere Menschengruppe in ein Gespräch vertieft ist. Dadurch entsteht eine gewisse perspektivische Wirkung. Wegen dieser Tiefe des Raums gewinnt das Bild an dynamischer Bewegung. Dieser Effekt steht ganz im Gegensatz zum flachen Bildraum der 1909 gearbeiteten Bilder.

Die Köpfe des sprechenden Joseph und seiner um ihn stehenden Zuhörer waren für Nolde von besonderem Interesse, wie zwei vorbereitende Radierungen (Abb. 39,40) aus dem gleichen Jahr belegen.

Eine ähnliche Komposition mit dem Versuch räumlicher Anordnung findet sich in *Christus und die Kinder* (Abb. 41) von 1910 wieder. Jesus mit blauem Rock trennt den Bildraum in zwei Teile. Die dunklen Gesichter der Apostel mit ihren dunklen Kleidern auf der linken Seite im Rücken Christi stehen im Kontrast zu den gelben Gesichter der Kinder in ihren hellroten Kleidern, denen Christus sich zugewandt hat. Die jubelnde Heiterkeit der Kinder passt zu den hellen Farben.

Die schwere dunkle Atmosphäre der Apostel zeigt, dass sie der naiven

---

<sup>79</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 109.

kinderhaften Welt fern bleiben. Die runde Form von Christi gebeugtem Rücken macht deutlich, dass er nicht nur räumlich sondern auch innerlich den Kindern näher steht.

Johannes Stückelberger schrieb im Karlsruher Katalog von 2002/03, dass die Kinder für Nolde etwas von jener Natürlichkeit verkörperten, die er selber im Umgang mit der Religion suchte.<sup>80</sup>

Das Element des Bildaufbaus mit Hilfe dynamischer Kurven der Farbmassen variierte Nolde in *Christus in Bethanien* (Abb. 42) aus dem gleichen Jahr. Dieses Bild gehörte einmal zu Carl Georg Heise, als er Assistent von Gustav Pauli an der Hamburger Kunsthalle war.

Die Komposition von *Christus in Bethanien* ist nicht nur rhythmischer, sondern auch freier als die in den ersten religiösen Bildern von 1909. Hier verwendet Nolde seine Lieblingsfarben – Gelb, Rot, Grün, Blau, Orange und Violett. Christus ist mit roten Haaren und Lippen wie in der *Verspottung* (Abb. 32) dargestellt. Aber sein orange-gelbes Gesicht ist nicht mehr gefroren von Grün wie in der *Verspottung*. Er trägt dasselbe weiße Hemd und selben roten Rock wie im *Abendmahl* (Abb. 26).

Über *Christus in Bethanien* schrieb Nolde:

„Das Bethanienbild schien mir wie eine sonnige Feierstunde, in der Mitte die Gestalt des göttlichen Herrn, und seine Augen sehen in unendliche Weite, in die Fernen, dahin auch die Augen der klugen fünf Jungfrauen suchend schauen.“<sup>81</sup>

Wie Nolde schrieb, sieht die Haltung Christi angenehm aus und er entspannt sich gemütlich bei Maria und Martha in einem Dorf Bethanien.

---

<sup>80</sup> Johannes Stückelberger: „„Rembrandt war es, den wir suchten“- Nolde im Dialog mit den alten Meistern“, in: Nolde im Dialog 1905-1913, Quellen und Beiträge, Hirmer Verlag, München 2002, S. 226-240, hier S. 233.

<sup>81</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 116.

Martha ist sehr bemüht, Christus zu dienen: Sie beugt sich zu ihm, reicht ihm eine Schale mit Früchten und versucht damit seine Aufmerksamkeit zu gewinnen. Aber ihre Schwester Maria setzt sich zu Christi Füßen und hört seiner Rede zu. Martha wird wütend, weil ihre Schwester sie allein dienen lässt. Ihre Augen starren zornig Maria an. Maria mit blauem Rock ist mit voller Freude für die Rede Christi eingenommen. Christus ist räumlich näher mit Martha verbunden als mit Maria, wendet sich aber mit Gesicht und Gestik Maria zu. Über das gestaltlose Rot über Maria Kopf, das an Flammen erinnert, wird eine innere Verbindung zu Christus verbildlicht. Christus überzeugt Martha, dass die himmlische Rede wichtiger als das irdische Essen ist.

Obwohl die Gegensätze der Frauen sich deutlich erkennen lassen, ist die Gruppe durch die Schwünge der Komposition vereint und im Gesamten eine innige und vertraut heitere Stimmung deutlich zu spüren.

Mit den religiösen Werken dieser Jahre gelingt es Nolde, sich aus der impressionistischen Malweise zu lösen, mit der er schon länger unzufrieden gewesen war. Die Gestaltung geistiger Inhalte ermöglicht ihm die Entfaltung seines eigenen Stils mit einer starken Farbigkeit und der Entwicklung zur Flächigkeit der Farb-Massen. Er legt hier die Grundlage seines expressionistischen Stils, den er von da an beibehalten wird.

### **3.2.2. 1911 - 1920**

Das stilistische Gemeinsamkeit der Werke dieses Zeitraums liegt im Pinselstrich und in der Komposition. Der unklare, noch seine Herkunft aus

der impressionistischen Maltechnik zeigende Pinselstrich wird nun „ohne nervöse Zerfassung“<sup>82</sup> zur Gestaltung großer homogener Farbflächen entwickelt.

Neu in dieser Zeit ist die Verwendung der Parallelkomposition. Eine Annäherung dazu ist schon in *Christus und den Kindern* (Abb. 41) von 1910 zu spüren. *Der ungläubige Thomas* (Abb. 58) von 1912, *Simeon begegnet Maria im Tempel* (Abb. 59) und *Die Zinsmünze* (Abb. 60) von 1915 gleichen sich in der Aufreihung nebeneinander stehender Figuren.

Ein weiterer neuer Aufbau der Komposition, an dem Nolde sich in dieser Zeit versuchte, ist eine Zweiteilungskomposition. Die Figuren sind in zwei Gruppen geteilt und stehen sich gegenüber oder nebeneinander. Auch dieses Element finden wir schon in *Christus und den Kindern* (Abb. 41) von 1910 angekündigt. Christus bildet eine gebogene Form in der Mitte des Bildes und teilt die Gruppe der erwachsenen Apostel von den Kindern. In Werken ohne religiöse Thematik - wie *Mann und kleines Mädchen* von 1910 (Abb. 43) und *Kind und großer Vogel* von 1912 (Abb. 44) – variierte der Künstler diese Komposition. Häufig verwendete Nolde diesen Aufbau zur Gestaltung des Themas der Zweiheit. Auch in den religiösen Gemälden der zwanziger Jahre tritt er häufiger auf: *Verlorenes Paradies* (Abb. 67), *Josephs Versuchung* (Abb. 69) von 1921 und *Christus und Teufel* (Abb. 11) von 1925.

Das größte Projekt dieser Zeit ist, selbstverständlich, das neunteilige Altarbild *Das Leben Christi* (Abb. 45), das in den Jahren 1911 und 1912 entstand. Kein Werk von Nolde hatte eine so komplizierte und dramatische Ausstellungsgeschichte wie dieses Altarbild. Zum ersten Mal wurde es im

---

<sup>82</sup> Carl Georg Heise (wie Anm. 27), S. 7.

März 1912 im Museum Folkwang in Hagen gezeigt. Es bildete den Mittelpunkt einer Nolde-Ausstellung. Danach sollte das neunteilige Werk vom Mai bis Juni 1912 in der deutschen Abteilung der *Internationalen Ausstellung Moderner Religiöser Kunst* ausgestellt werden, die von der Königlichen Gesellschaft für die Schönen Künste in Brüssel veranstaltet wurde.<sup>83</sup>

Zwei Tage vor der Eröffnung meldete sich der damalige Sekretär der Kommission der Musées Royaux in Brüssel, Fierens-Gevaert, dass die Brüsseler Ausstellungsleitung den Altar von Nolde abgelehnt hat. Das sei „mit Rücksicht auf die gegenwärtige öffentliche Meinung“<sup>84</sup> geschehen. Das Altarbild schien der Jury zu stark und zu gefährlich, vor allem weil der Besuch des Königs zur Eröffnung angekündigt war, aber auch zu unräumlich.

Nach diesem Brüsseler Zwischenfall wurde *Das Leben Christi* direkt zur Sonderbundausstellung nach Köln transportiert. Das wurde von der Jury der Ausstellung auch abgelehnt. Die Ablehnung des Werks aus Platzgründen war wohl nur ein weiterer Vorwand der Jury.

Das Altarbild ging nach Hagen zurück und wurde wieder in Folkwang gezeigt. Drei Monate später wurde es auf Wunsch von Paul Ferdinand Schmidt nach München geschickt. Er eröffnete seinen „Neuen Kunstsalon“ mit einer Nolde-Ausstellung. Das war Noldes erste Ausstellung in Süddeutschland.

Doch in München erregten seine Werke heftige Angriffe und massiven Widerspruch. Martin Urban, der später Direktor des Nolde Museums in

---

<sup>83</sup> Hertha Hesse, Direktor des Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen berichtet darüber. Siehe „Karl-Ernst-Osthaus und Emil Nolde“, in: Westfalen, 45, 1967, S. 199-208.

<sup>84</sup> Martin Urban: „Das Leben Christi“, in: Emil Nolde, Ausstellungskatalog von Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1973, S. 23-35, hier S. 27.

Seebüll war, berichtete 1973 darüber:

„Der Kritiker der „Münchner Post“ (3. 11. 1912) bringt einen ganzen Katalog übler Schimpfworte; sie lassen an die maßlosen Beschimpfungen in der NS-Zeit denken : ‚Vollbewußte Perversion des Ästhetisch-Vernünftigen und Historisch-Entwickelten‘, ‚unfreiwillig Komisches‘, ‚fratzenhafteste Uniform‘, ‚extremer ästhetischer Nihilismus‘. ‚Selbst die bescheidenste Nachschöpfung historischer Werte, selbst die aller bescheidenste Naturnachahmung, wie sie unsere kleinsten Talente üben, ist heute wertvoller und förderungswürdiger als dieses wüste Treiben, das sich selbst unter den Kunstleistungen der Neger und der Irrenkliniken über die banalsten uninteressantesten Vorbilder auszuweiten vermag.‘<sup>85</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Altarbild auf mehreren großen Ausstellungen gezeigt. 1921 stellte Carl Georg Heise das Werk mit anderen religiösen Bildern von Nolde in der Katharinenkirche in Lübeck aus, 1928 waren die Bilder in Dresden zum 60. Geburtstag des Malers, 1928 auch in Basel zu sehen. Danach hing es für drei Jahre als Leihgabe in Berlin, 1932 wieder auf der Ausstellung „Religiöse Kunst der Gegenwart“ in Museum Folkwang in Essen. Nach dieser Ausstellung blieb das Altarbild weiterhin als Leihgabe im Folkwang, weil es im eigenen Haus Noldes für das große Bild keinen Platz gab.

*Das Leben Christi* wurde mit anderen Bildern Noldes von den Nazis als „Verfallskunst“ aussortiert und 1937 auf Befehl Hitlers im Museum Folkwang beschlagnahmt. Von dort wurde es direkt nach München zur Ausstellung „Entartete Kunst“ transportiert. In einem großen Schriftband war folgender Text entworfen:

„Gemalter Hexenspuk, geschnitzte Pamphlete wurden von psychopathischen Schmierfinken und geschäftstüchtigen Juden als ‚Offenbarungen deutscher Religiösität‘ ausgegeben und zu barem Geld

---

<sup>85</sup> Ebenda, S. 28.

gemacht.“<sup>86</sup>

Nolde gab sich alle Mühe, dieses Altarbild zurückzubekommen. Darüber berichtete Urban wie folgt:

„Nolde schrieb nach München und forderte das neunteilige Werk, das sein Privateigentum sei, zurück; er schrieb nach Berlin, auch an Goebbels, einflußreiche Freunde schalteten sich ein, schließlich mit Erfolg : Anfang 1939, nachdem die diffamierende Ausstellung durch viele Städte gewandert war, wurde das *Leben Christi* kommentarlos von einer Spedition in Seebüll abgeliefert. Hier blieb es in Kisten verpackt, verborgen in der Garage des Hauses, bis mit der Entmachtung der Herrschenden die Gefahr vorüber war.“<sup>87</sup>

Schließlich wurde *Das Leben Christi* am Anfang des Jahres 1939 an den Maler zurückgeschickt. Nach dem Tod Noldes fand das neunteilige Werk in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde seinen ständigen Platz und hängt seitdem in der ehemaligen Werkstatt des Malers in seinem Haus Seebüll.

Über die Konzeption des Zyklus schrieb Andreas Fluck:

„*Das Leben Christi* wurde von Nolde nach Vorbild mittelalterlicher Klappaltäre konzipiert, wenngleich die Seitenflügel nicht geschlossen werden konnten und auch ihre Außenseiten unbemalt blieben.“<sup>88</sup>

Nolde dagegen lehnte den Begriff „Altar“ für dieses neunteilige Werk ab. Er schrieb darüber in seiner Autobiographie:

„Als mein großes Werk für Ausstellung mir aus den Händen ging,

---

<sup>86</sup> Ebenda, S. 35; vgl. Christoph Zuschlag: Entartete Kunst - Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Werner, Worms 1995.

<sup>87</sup> Ebenda.

Der Brief Noldes an Goebbels vom 2. 7. 1938 ist im folgenden Buch dokumentiert: Markus Heinzemann: „Wir werden uns bereithalten und warten auf Ihren Ruf“, in: Emil Nolde und die Sammlung Sprengel 1937 bis 1956 Geschichte einer Freundschaft, Sprengel Museum Hannover 1999, S.12-35, hier S. 32.

<sup>88</sup> Andreas Fluck: „Das große Werk-Der Gemäldezyklus „Das Leben Christi“ 1911/12“, in: Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder (wie Anm 1), S. 30-39, hier S. 31.

wurde es von Anschauenden als ‚Altar‘ bezeichnet. Dies lag mir fern, ebenso sehr wie bei meinen dreiteiligen Bildern: *Maria Aegyptica* und *Martyrium*. Sie alle sind künstlerische Auslösungen, der Kunst dienen wollend.“<sup>89</sup>

Über die Entstehung dieser neun zusammengehörigen biblischen Bilder können wir aus Noldes Briefen einiges erfahren. Nolde wollte seinem Freund Hans Fehr die Bilder zeigen, bevor sie für die Ausstellung im Folkwang Museum verpackt werden mussten. Aber Fehr konnte damals nicht kommen und forderte den Maler auf, ihm ausführlich über diese Bilder zu berichten. Nolde antwortete Fehr in einem Brief vom 28. 2. 1912 mit einer kleinen Skizze (Abb. 46) und schrieb dazu:

„Die Bilder gingen weg, es ist so leer bei uns geworden, auch wir reisen nächster Tag nach Hagen, ich will so gern die Bilder dort sehen, hier im Atelier konnten sie nicht recht gestellt werden. Es sind 9 Bilder, 8 kleinere und 1 großes : (Skizze) die drei Gekreuzigten in der Mitte, links die Frauen und rechts die Krieger. Ich mußte einmal eine solche große Aufgabe lösen. Die Wirkung aber war hier so stark, dass ich kaum jemanden das Werk zeigen konnte und nur wenige der Wenigen, die es sahen, vermochten ganz die Feinheit und Wucht zugleich zu fassen. Euch hätten wir so gern sie gezeigt. Mir ist jetzt so leer, dass ich gern gerade gleich irgendwohin aufs Gras ginge.“<sup>90</sup>

Drei der neun Gemälde waren im Sommer 1911 entstanden, zu Anfang noch unabhängig voneinander gedacht, aber im gleichen Format: *Die Heiligen Drei Könige*, *Der zwölfjährige Christus*, *Christus und Judas*.

Einige Monate später hatte Nolde den Gedanken, einen Gemäldezyklus zum Leben Christi zu arbeiten. Über diese Entstehungsgeschichte schrieb er in seiner Autobiographie ausführlich:

---

<sup>89</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 172.

<sup>90</sup> Dieser Brief ist im Kölner Ausstellungskatalog von 1973 dokumentiert; siehe Martin Urban (wie Anm. 84), S. 25f.

„In Berlin hielt ich, während ihrer[Ada Nolde, Anm.d.Verf.] Abwesenheit, die Wohnungstür verriegelt. Ich malte und malte, Tag und Nacht; in den Nächten noch mehr als des Tags, zuweilen bis gegen den Morgen hinan. (...) Nach der großen Kreuzigung malte ich noch weitere drei Bilder, so dass diese mit dreien im Sommer vorher gemalten ein neunteiliges großes Werk bilden. Die im Sommer vorher gemalten „*Heiligen Drei Könige*“ stellte ich damals sogleich unwillig mit der Bildseite zur Wand, wo sie bis zum Herbst stehenblieben, ohne dass ich sie wieder ansah. Aber das flackernde Licht der Pechfackeln im Garten Gethsemane mit Christus, Judas und den Kriegsknechten der Parisäer malte ich damals noch und auch den zwölfjährigen Christusknaben bei den Schriftgelehrten. (...)

Vielleicht zufällig stand das Bild der Heiligen Drei Könige mit den anderen beiden gemalten biblischen Bildern Rahmen an Rahmen neben – und übereinander. Ich dachte mir dabei ein viertes hinzu, dann noch ein großes Mittelbild und auf der anderen Seite vier weitere Bilder. Die vier ersten vor der Kreuzigung, die vier weiteren danach. So auch kam es. Sie sollten, indem die ganzen Bilder sich künstlerisch stützten, eine ganz große, mächtige Bildwirkung geben, getränkt mit religiösem Empfinden und Geistigkeit: „*Das Leben Christi*“.<sup>91</sup>

Die bildnerische Logik *Des Leben Christi* beginnt von oben links und entfaltet sich nach rechts unten. *Das Leben Christi* wird eingefasst durch die Geburt, den Tod und die Auferstehung Christi. Als großes Mittelbild wählt Nolde die Kreuzigung Christi. Zwei Bilder, die in Bezug zu Christi Geburt stehen, gruppierte der Maler auf die linke Seite, die drei Auferstehung betreffenden Bilder auf die rechte Seite. Über das erste Bild, die *Heilige Nacht* (Abb. 47), schrieb Nolde in seiner Autobiographie:

„Und dann machte ich die *Heilige Nacht*, der Stern leuchtend am Nachthimmel und Maria mit ausgestreckten Armen ihren gottesgeborenen Sohn, das Jesuskind haltend, im höchsten Mutterglück.“<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 170f.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 170.

Josef steht im braunen Rock im Hintergrund. Aus der Ferne eilen die Hirten zu ihrem Besuch. Der Stern von Bethlehem leuchtet am Himmel der Heiligen Nacht. Rechts ist nur der über die Krippe gebeugte Kopf des Esels zu sehen. Die Einfachheit der Darstellung gemahnt an Darstellung in Märchenbüchern. In diesem Bild werden die formalen Änderungen gegenüber den vorangegangenen Werken deutlich. Der Pinselstrich ist nicht mehr so grob ausgeführt wie in den drei Bildern aus dem vorhergehenden Jahr. Die Linien und Silhouetten werden wesentlich bestimmter. Über diese einfache Form und das Farbspiel schrieb Haftmann wie folgt:

„Das Illusionistische ist ganz verlassen. In naiv vereinfachter Silhouette breiten sich die Figuren als ausdrucksvolle Bildzeichen in die Fläche. Dies ist ohne Rücksicht auf räumlichen Illusionismus allein nach den Erfordernissen der Erzählung gegliedert. Auch das Licht wird als reines Ausdruckselement behandelt. Alle Kategorien des Bildes sind aus ihrem reproduktiven Auftrag entlassen und erhalten evokative Funktion. Auf diesem unwirklichen Erscheinungsfeld leuchtet die Farbe in ihren einfachen komplementären Rapporten – Grün zu Rot, Schwarz zu Weiß, Blau zu Gelb – in märchenhaften Klang.“<sup>93</sup>

Ungewöhnlich und sensationell im Vergleich zur bisherigen biblischen Überlieferung ist die Schilderung der Mutter Maria und des neugeborenen Baby Jesus. Maria hebt das rosenfarbene Kind hoch, der Fensterausschnitt rahmt das Jesuskind, das als einzigen Hintergrund den nachtblauen Himmel hat. Marias ausgestreckte Arme sind lang und schmal. Trotzdem sieht sie sehr sinnlich aus. Die schwarzen Haare mit ihren weißen und roten hemdartigen Kleid provozieren erotische Emotion. Dieser neue Typ von Mutter Maria ist in der Geschichte der religiösen Malerei sehr selten.

Tilman Osterwald analysiert Maria und Josef der *Heiligen Nacht* nach

---

<sup>93</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 64.

ihrer Bekleidung:

„Maria ist jüdischer, vitaler Menschenschlag mit Sinnlichkeit und Erotik. Josef ist an Erde assoziierender Mensch mit unbestimmbarer Verhaltenheit.“<sup>94</sup>

Die Schilderung des Kindes Jesus ist noch ungewöhnlicher. Das Baby Jesus ist ohne ein deutliches physiognomisches Detail wie ein rosenfarbiges Fleisch dargestellt. Für traditionelle und konventionelle Christen könnte dies eine Blasphemie sein. Die starke Körperlichkeit des Jesuskindes ohne idealisierende Momente ist inhaltlich als ein Verweis auf seine Menschwerdung zu erklären. Alle menschliche Geburt ist genau so wie in diesem Bild. Der Blick Mariens überzeugt uns von dieser menschlichen Realität. Die Tränen stehen in Mariens Augen. Ihre rote Lippen bleiben vor Staunen und Freude offen.

Das künstlerische Interesse Noldes liegt auf der Darstellung der mütterlichen Freude, die Aspekte der Göttlichkeit bzw. der Geburt als Menschwerdung des Gottessohnes sind nicht von Belang.

In der Kunstgeschichte war die menschliche mütterliche Freude Mariens nicht von Interesse. Bei diesem Thema, der Geburt Christi, war Christus mit seiner göttlicher Herkunft immer das Zentralthema. Nolde wollte die Themen der christlichen Mythologie neu sehen und malen. Über seine diese Haltung betont Osterwold überzeugend:

„Nolde führt das christliche Thema in eine irdisch-menschliche Dimension zurück, deren Handfestigkeit und Kraft mit dem Geheimnis korrespondieren kann, sein Bild dringt fast in die Nähe eines heidnischen Rituals, in die Nähe naturverwurzelter Gläubigkeit, die das Christentum eigentlich zu überwinden trachtet. Mensch und

---

<sup>94</sup> Tilman Osterwold: „Bilder und Texte von Emil Nolde“, in: Emil Nolde, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1987/88, S. 8-40, hier S. 27.

Gott – Menschliches und Göttliches – begegnen sich, eine naive, unsichere, *unbestimmte* Gläubigkeit will näher an die Wahrheit, den Ursprung der Schöpfung heran – wie es das Thema der Geburt Christi auch meint. Es gibt keine idealisierte, harmonisierte, romantisierte, ästhetisierte Garantien für Wahrheit, wie sie auch durch Kunstgeschichte überliefert ist.“<sup>95</sup>

Das zweite Bild schildert die Anbetung des *Heiligen Drei Könige* (Abb. 48). Die Anbetung der Heiligen Drei Könige war bis Barock ein beliebtes religiöses Thema, wurde aber im 19. und 20. Jahrhundert kaum behandelt. Auch im Expressionismus sind die Heiligen Drei Könige ein selten behandeltes Motiv.

Bemerkenswert ist es, dass Nolde und sein Malerfreund Christian Rohlfis dieses kindhafte und durch seine emotionale Zurückhaltung sehr unexpressionistische Thema behandelt haben.

Von Rohlfis gibt es zwei Gemälde aus den Jahren 1924 und 1928, die sich beide auf die Darstellung der Heiligen Drei Könige konzentrieren, ebenso wie der Holzschnitt (Abb. 49) aus dem Jahre 1910,<sup>96</sup> der in rhythmischen Schwüngen die drei Figuren unter dem sie führenden Stern vereint.

Nolde interessiert sich nicht für die Figuren an sich, sondern thematisiert die Anbetung des Jesuskindes.

Im Matthäus-Evangelium ist diese Szene beschrieben, aber nicht im Stall sondern im Freien, woran Nolde sich in seinem Gemälde orientiert. Unter dem dunklen Nachthimmel hat einer der Weisen das Jesuskind auf seinen Schoß genommen, ein Zweiter beugt sich nahe über das kleine Wesen. Das Jesuskind lacht über das ganze Gesicht mit heftigen körperlichen und

---

<sup>95</sup> Ebenda, S. 27f.

<sup>96</sup> Paul Vogt: Christian Rohlfis, Das graphische Werk, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1960, Nr. 22.

emotionalen Bewegung. Ganz im Gegensatz dazu sind die Gesichter der zwei Weisen sehr ernsthaft. Ihre Mimik wirkt wie eine Ahnung des kommenden Schicksals. Ihr Blick wirkt nicht freudig, sondern neugierig aber starr und traurig.

Der dritte Weise steht links im dunklen Hintergrund, sich nur schemenhaft aus dem Dunkel hervorhebend. Andreas Fluck schreibt über ihn wie folgt:

„Zwei der Weisen beugen sich über das Jesuskind, der dritte hält sich als Staffagefigur unbeteiligt im Hintergrund, ganz ähnlich dem Josef des vorangehenden Weihnachtsbildes.“<sup>97</sup>

Trotz seiner Positionierung im Hintergrund und der undetaillierten Ausarbeitung ist der dritte Heilige hier nicht „Staffagefigur“, sondern eine Hauptfigur der Szene. Obwohl Nolde nur sein grünes Gesicht ohne weitere Darstellung des Körpers schildert, hat die Figur eine wichtige Rolle durch ihre Blickrichtung. Wohin geht sein Blick? Nicht auf das Jesuskind sondern auf die Mutter Maria. Er sieht Maria und ihre *'conditio humana'*. Aus der Dunkelheit blickt er direkt auf Maria, und verweist damit auf sie als zentrale Figur. Entgegen der Darstellung im vorangegangenen Weihnachtsbild ist nicht das Jesuskind die Zentralfigur, sondern Maria, die auch fast die Hälfte des Bildes ausfüllt. Sie kniet am Boden und stemmt ihre Hände in die Hüften als schmerze sie ihr Rücken. Ihr rotes Gesicht sieht müde aus von der schweren Entbindung. Aber in ihrer Haltung ist mehr der mütterliche Stolz verkörpert als die Müdigkeit. In diesem Sinne ist der Weise im Hintergrund nicht „Staffagefigur“, sondern erfüllt eine wichtige Funktion in der Hervorhebung Marias als zentrale Figur.

Über diese Szene schrieb Fluck weiter:

---

<sup>97</sup> Andreas Fluck (wie Anm. 88), S. 33.

„Alles emphatische Beiwerk wurde vom Künstler radikal eliminiert, um sich ganz auf die drei Hauptfiguren der Szene, die beiden Magier mit dem Kind in ihrer Mitte, zu konzentrieren. Ungewöhnlich ist, dass nicht Maria, sondern einer der Könige des Jesuskind auf dem Schoß hält, auch dies ein bewusster Bruch mit der Bildtradition christlicher Malerei.“<sup>98</sup>

Wie gezeigt wurde, wollte Nolde in der *Heilige Nacht* und in den *Heiligen Drei Königen* Mutter Maria als Hauptfigur darstellen und nicht das Jesuskind. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der menschlichen und mütterlichen Freude und nicht auf der Geburt eines Kind Gottes. Dies wird in den *Heiligen Drei Königen* deutlich, das sich entgegen der thematischen Zuordnung nicht auf die Anbetung durch die Weisen, sondern auf die Darstellung von Mariens mütterlichen Stolz konzentriert. Das ist ein bewusster Bruch mit der Bildtradition christlicher Malerei und eine neue Interpretation des biblischen Themas. Desselben Themas hat Nolde sich später noch zweimal angenommen: In der *Anbetung* von 1922 und in *Anbetung der Könige* von 1933.

Das nächste Bild, *Der zwölfjährige Christus* (Abb. 50), ebenfalls im Jahr 1911 entstanden, zeigt eine Szene aus dem Lukas-Evangelium. Der Christusknabe ist von vier Gelehrten umgeben. Der dunkelrote Hintergrund wird durch eine weiß-gelbe Säule geteilt. Die Gelehrten staunen nicht über die Einsicht und die weisen Antworten von Jesus, sie scheinen den Knaben Jesus eher zu verspotten. Wie Fluck schon betont hat,<sup>99</sup> erhebt der Gelehrte am linken Bildrand seinen Daumen als Spottgestus. Die grotesken Mienen der Gelehrten haben wir schon in der *Verspottung* (Abb. 32) gesehen und in Noldes Triptychon *Martyrium* (Abb. 22) werden wir sie wiederfinden.

---

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Ebenda.

Das letzte Bild der linken Seite, *Christus und Judas* (Abb. 51), ist wild gemalt, raumlos und somit auffällig. Nolde hat auf der kleinen Skizze dazu den Titel *Verrat Christi* notiert. Er malte „das flackernde Licht der Pechfackeln im Garten Gethsemane mit Christus, Judas und den Kriegsknechten der Parisäer.“<sup>100</sup>

Diese Szene des Judaskusses ist, seit Giotto sich dieses Sujets angenommen hat, sehr verbreitet gewesen. Dieses Bild bildet eine Ausnahme im Zyklus des *Leben Christi*. Die Maltechnik ist auch deutlich anders als bei den übrigen acht Gemälden. Statt der großflächigen Farbe ist die Tafel der Gefangennahme nahezu impressionistisch gemalt. Die schnellen und groben Pinselstriche provozieren die dramatische Atmosphäre und spiegeln die innerliche Unruhe Christi und Judas. Der untere Teil ist im Gegensatz dazu dunkel und flach dargestellt. Judas kann Christus nicht in die Augen sehen. Die Tränen stehen auf seiner gelbgrünen Wange. Unter dem flackernden Licht ist das Gesicht Christi mit rotem Bart mit Grün geschildert wie in der *Verspottung* (Abb. 32). Sein erstaunter Gesichtsausdruck ist bereits bewegungslos und gefroren. Nolde hat mit kleinen weißen Pünktchen auf einem Auge Christi seine innerliche Erstarrung sehr effektiv dargestellt. Die kleinen Pünktchen dominieren zahlreiche undeutliche Pinselstriche und bewegende Farbflecken. Das erklärt auch, wieso Nolde sich in diesem Bild in einer ganz anderen Maltechnik versuchte, die ohne ruhige Flächen ist, ja gestaltlos!

Das Zentralbild des Polyptychons, die *Kreuzigung* (Abb. 52), ist das größte Gemälde in Noldes Gesamtwerk. Es zeigt die Farbe in monumentaler Großflächigkeit wie die in den übrigen Gemälden des Altarwerks. Als

---

<sup>100</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 171.

mögliches Vorbild dieser Kreuzigungsszene ist der *Isenheimer Altar* (Abb. 53) von Grünewald zu nennen. Nolde kannte das Meisterwerk zum Zeitpunkt der Entstehung seines Altarswerkes nur von Abbildungen. 1927 sah er dieses Werk, das für die Expressionisten von sehr hoher Bedeutung war, im Original in Colmar. Nolde war davon ebenso begeistert wie anderen Expressionisten. Für ihn galt der *Isenheimer Altar* als das mächtigste Werk der deutschen Kunst. Nolde berichtete darüber in einem Brief<sup>101</sup> an seinem Freund Hans Fehr und in seiner Autobiographie:

„(...) aber doch vorher noch wieder einmal nach Colmar, zu dem herrlichsten aller deutschen Bilder, dem Isenheimer Altar, der nun französischer Besitz geworden war.“<sup>102</sup>

Nolde hat die Kreuzigungsszene nach dem Bericht des Evangelisten Johannes dargestellt. Er ordnete die Figurengruppen symmetrisch an. In der Mitte des Vordergrundes steht das Kreuz Christi und im Mittelgrund sind zwei Verbrecher links und rechts vom Kreuz Christi ans Kreuz genagelt. Unten stehen links die gramgebeugten Frauen und Johannes, der Lieblingsjünger Christi. Der Hintergrund hat keine detaillierte Gestaltung, er bleibt unbestimmt und flach. Seine Farbe - vom dunklen Blau über Violett – Töne ins Rot changierend – erzeugt eine tragische Atmosphäre.

Christus ist mit der Dornenkrone gekreuzigt. Sein schmerzhaft verzerrtes Gesicht zeigt, dass er noch am Leben ist. Seine Köperteile sind deformiert wie im *Isenheimer Altar*. Seine linke Hand ist auf der Handfläche genagelt und seine rechte Hand auf dem Handrücken. Seine Beine sind auch gekreuzt genagelt. Der schmale und gelbe Körper erinnert uns an den *Gelben Christus* von Paul Gauguin.

---

<sup>101</sup> Siehe Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 80.

<sup>102</sup> Emil Nolde IV, S. 83.

Die zwei Verbrecher scheinen schon tot. Nur Christus allein erträgt am Kreuz unermessliches Leid. Hier werden wir nur einem menschlichen Leid und Schicksal Christi konfrontiert. So reflektierte der Maler seinen Gedanken während der Arbeit dieses Bildes:

„(...) dann mein großes Bild der *Kreuzigung*, wo der Heiland mit tiefgefurchtem Antlitz seinen menschlichen Erlösertod leidet.

Den Tod am Kreuz, der schwer gewesen sein wird. – Aber muß es nicht auch ein unermesslich hohes Glück gewesen sein, im Glauben der Gewißheit, als Gottes- und Menschensohn die Millionen Menschen alle damit von ewigen Feuerqualen zu erlösen? Könnte es einen größeren, glücklicheren Tod geben? (...) Ist nicht der Tod eines jeden Menschen, in Leid und Not, in Krankheit oder Krieg, oder für nichts als nur das eigne Schicksal erfüllend, ein sehr viel schwererer Tod? - - Ich konnte es nicht lassen, diesen Gedanken zu folgen. Der Zeiten Fühlen ist geändert, Könige und Päpste sind Menschen wie wir selbst, nur mit erhöhten Ehren, in Pflichten dienend.“<sup>103</sup>

Die trauernde Gruppe hat Nolde nicht genau ausgearbeitet. Aber hier orientiert er sich offenkundig an der Ikonographie des *Isenheimer Altars* oder anderer alter Werke dieses Sujets. Johannes im roten Rock stützt die Mutter Maria. Die andere Frau im grünen Gewand neben dem Kreuz Christi ist Maria Magdalena. Die Mutter Maria ist fast ohnmächtig. Sie trägt ein weißes Gewand. Ihre langen entknoteten Haare sehen sehr ungewöhnlich aus. Hier erfahren wir eine Art der Gestaltung der Mutter Maria, die von den traditionellen Schemata abweicht. Ihre Äußerlichkeit zeigt eine typische jüdische trauernde Frau. Nach der alten jüdischen Tradition entknoten die Frauen ihre lange Haare und bleiben in Trauer. Die traditionelle Darstellung zeigt die Mutter Maria mit ordentlichem Aussehen. Nolde wollte dieses wichtigste biblische Geschehen realitätsgerecht wiedergeben. Mit diesem Bild wollte er versuchen, nicht nur das

---

<sup>103</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 170.

menschliche Leid und den unvermeidlichen Tod des Gottessohnes Jesus, sondern auch den Schmerz und Gram von der Mutter Maria neu zu gestalten. Nolde wollte die Mutter Maria neu interpretieren. Dies ist von besonderem Interesse, weil er ein evangelischer Norddeutscher ist, der sich mit dem Bild der Mutter Maria auseinandersetzt und versucht eine neue Sichtweise zu entwickeln. In der Komposition rechts setzte Nolde vier würfelnde Soldaten ein, ohne räumliche Tiefe, nur flach übereinander.

Die vier Gemälde der rechten Seite entstanden Anfang 1912 in Berlin. Im Gemälde *Frauen am Grabe* (Abb. 54) verwendete der Künstler wieder große, klar voneinander abgegrenzte Farbflächen. Über die Historie dieser Szene gibt es unterschiedliche Berichte in den vier Evangelisten. Nach dem Markus-Evangelium sind sie Maria Magdalena, Maria des Jakobus und Salome. Rechts steht eine Frau mit einem Balsamschälchen. Sie wollte den Leichnam Christi balsamieren. Die Gesichter der Frauen zeigen ihre Enttäuschung über den verschwundenen Leichnam Christi. Im Hintergrund ist der geöffnete Sarg mit zwei Engeln in weißen Gewändern zu erkennen. Der Fingergestus eines Engels erklärt, dass Christus schon auferstanden ist. Hier verwendete Nolde noch seine Lieblingskomplementärfarben von Grün, Rot, Gelb und Blau.

In der *Auferstehung* (Abb. 55) versuchte Nolde, einige Aspekte des *Auferstandenen Christus* (Abb. 56) vom *Isenheimer Altar* nachzuahmen. Die Atmosphäre und die Struktur sind zweifellos von Grünewald inspiriert worden, wie Fluck betont,<sup>104</sup> aber die Ausführung ist kraftlos und flach geraten – wohl das schlechteste Bild des Ganzen! Grünewald zeigt die Christusgestalt über dem geöffneten Sarg schwebend mit den Nagelwunden

---

<sup>104</sup> Andreas Fluck (wie Anm. 88), S. 36.

an den Händen. Das Auferstehungsbild von Grünewald wird als Glorie und Triumph interpretiert.

Nolde stellte seinen Christus auch auf dem gesprengten Sarg dar. Christus steigt in einer wie eine Nebelwolke scheinenden Glorie auf. Das Gelb des Körpers und die roten Haare sind im Tuch, mit dem sein Unterkörper und die rechte Seite seiner Brust umhüllt sind, zu Orange vereint. Wie eine Säule erhebt er sich neben dem am linken Bildrand zu sehenden geöffneten Sarg. Über das Gewirr von Farbflächen am unterem Bildrand, in dem wir die Gesichter von drei Soldaten ausmachen können, bewegen sich Jesus und der ihn umgebende Nebel nach oben. Wie Nolde in seiner Autobiographie schrieb, steigert die „lila Morgenluft“<sup>105</sup> die magische Atmosphäre.

Christus in der *Himmelfahrt* (Abb 57) erhebt im Noldeschen Zyklus die Hände hoch wie *Der auferstandene Christus* (Abb. 56) von Grünewald. Nach der Überlieferung des Evangelisten Lukas schied Christus von seinen Jüngern und wurde zum Himmel empor getragen, nach der Aussendung und Segnung. Im Noldes Bild reagieren die Jünger mit unglaublichen Staunen auf die Himmelfahrt Christi. Im violetten Hintergrund erheben sich blaue Wolken wie ein glühendes Feuer. Christus im roten Rock ist ebenso erstaunt über seine Himmelfahrt wie seine Jünger. Seine großen hellblauen Augen sehen schon die Vision des Himmels und sein geöffneter Mund ruft den Gottvater.

Das letzte Bild dieses Altarwerks schildert den *Ungläubigen Thomas* (Abb. 58). Christus und seine Apostel stehen wie Säulen in parataktischer Reihung. Mehr als zwei Drittel des Bildes nehmen verschiedene

---

<sup>105</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 170.

Farbflächen ein, zu denen Nolde die Gewänder der Apostel abstrahiert hat. Am oberen Bildrand drängen sich die Köpfe der Apostel. Christus sticht durch seine Farbigkeit heraus: Das Rot seiner Haare und seines Umhangs verstärkt das Leuchten des Gelbs von Körper und Gesicht. Zögernd hält er seine vom Wundmal gezeichnete Hand dem Thomas hin, der sich mit neugierigem Blick zu ihr herunterbeugt. Christus blickt in die Ferne, als wolle er dem Blick des Jüngers ausweichen. In seinem sachlichen Gesichtsausdruck wird diese komplizierte Empfindung reflektiert. Das ist eine mögliche menschliche Reaktion. Was denkt Christus? Wird er über sein trauriges Schicksal noch einmal nachdenken, weil er schon einmal durch Judas die Erfahrung des Verrats gemacht hat? Wieder zeigt Nolde auch die menschliche Seite des Gottessohnes. Die idealisierte und traditionelle Seite Christi wurde von Nolde immer reduziert und vermieden. Wir begegnen Christus in Noldes Gemälde immer als einem normalen Menschen.

Thomas ist mit seiner gebeugten Haltung die einzige Figur, die die strenge Reihung durchbricht. Gesteigert wird dies noch durch die Stellung seiner Arme, die die Linie von Christi Unterarm auffängt und in eine Diagonale überführt. Der starke komplementäre Kontrast vom Rot und Grün evoziert eine innere Spannung. Mit dieser vertikalisierten parallelen Komposition arbeitete Nolde auch 1915 in zwei weiteren Bildern: in *Simeon begegnet Maria im Tempel* (Abb. 59) und in *Die Zinsmünze* (Abb. 60).

In Noldes Bild sind die Haare, der Bart und der Mund Christi mit Rot dargestellt, wie auch in allen anderen Gemälden. Am gelben Körper und dem roten Gewand und roten Haaren ist Christus in Noldes Gemälden fast immer eindeutig zu erkennen. Es gibt bei den Gemälden nur drei

Ausnahmen: *Christus und die Kinder* (Abb. 41), *Die Grablegung* (Abb. 65) und *Die Sünderin* (Abb. 78). In *Christus und die Kinder* hat Christus braunschwarze Haare, in der *Grablegung* und *Die Sünderin* schwarze Haare.

Noldes Altarbilder *Leben Christi* sind mit dem *Passionsaltar* (Abb. 61) von Karl Caspar vergleichbar, weil beide in einem großen Projekt die Passion behandelten. Interessant daran ist besonders, dass der evangelische Nolde aus dem norddeutschen Raum mit dem katholischen Caspar aus Süddeutschland verglichen wird. Die Werke können unter dem Aspekt der regionalen und konfessionellen Unterschiede beleuchtet werden.

Im Ausstellungskatalog „München leuchtete“ wird über den persönlichen Kontakt der beiden Künstler berichtet:

„1917 bereits forderte er [Caspar] ihn [Nolde] zur Beteiligung an der Marc-Gedächtnisausstellung auf, 1925 stellt Nolde auf Einladung Caspars in der *Münchner Neuen Secession* aus, und ab 1928 kommt es zu verstärktem persönlichem Kontakt zwischen beiden Malern.“<sup>106</sup>

Dies zeigt die Wertschätzung, die Caspar Nolde entgegenbringt und lässt vermuten, dass ein gegenseitiges Interesse nicht nur an den Werken vorhanden war.

Peter-Klaus Schuster schrieb in dem Münchner Katalog über die expressiven Einflüsse von El Greco, Munch, Hofer und Nolde auf die Kunst Caspars. Auf Noldes Einfluss auf Caspar geht Schuster nicht weiter ein. Aber wenn wir die oben erwähnte Einladung Caspars zur Ausstellung berücksichtigen, kann man annehmen, dass Caspar die Werke Noldes aus der Zeit vor 1917 gut kannte.

---

<sup>106</sup> „München leuchtete“ Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Prestel-Verlag, München 1984, S. 209.

Der *Passionsaltar*<sup>107</sup> Caspars wurde auf dem Höhepunkt des ersten Weltkriegs im Jahre 1916 geschaffen. Die Erfahrungen der Menschheitskatastrophe des Ersten Weltkriegs waren zweifellos Caspars Motivation für den *Passionsaltar*.<sup>108</sup> Wie *Das Leben Christi* Noldes, schuf auch Caspar den *Passionsaltar* ohne Auftraggeber. Auch dieser Altar war ebenso wie Noldes *Leben Christi* nicht für eine kirchliche Gemeinde bestimmt.

Die Aufteilung der Bilder ist bei beiden Gemälden gleich. Beide Altäre sind aus neun Gemälden aufgebaut, ein zentrales Bild in der Mitte, so groß wie jeweils vier der anderen Gemälde, dominiert den Eindruck. Es wird flankiert von zwei Seitenflügeln, auf denen jeweils vier Gemälde angeordnet sind. Daraus ergibt sich die Struktur eines Triptychons.

Herbert Schade schrieb dazu in seinem Buch:

„Viele dieser modernen Triptychen gebrauchen das Dreierschema als „Pathosformel“ für eine säkularisierte Geistigkeit. Emil Nolde schuf 1911/12 sein „Leben Christi“ in einer erregenden personalen Frömmigkeit. Karl Caspar dagegen gelingt es, der traditionellen Gestalt des Triptychons unter modernen Voraussetzungen wieder eine objektive Form zu geben.“<sup>109</sup>

Wie diese Aussage andeutet, zeigt der *Passionsaltar* Caspars inhaltliche und stilistische Unterschiede zu Noldes Altar.

Das Thema des *Passionsaltar* bilden die „Drei Tage“ von Gründonnerstag bis Ostersonntag, Tod und die Auferstehung Christi. In den Seitenflügeln

---

<sup>107</sup> Dieses Altar befindet sich seit 1977 in der Krypta der Münchner Frauenkirche, an der Stelle, wo ursprünglich das Auferstehungsmosaik von Caspar realisiert werden sollte.

<sup>108</sup> Herbert Schade bemerkte in seinem Buch auch eine weitere Motivation für den *Passionsaltar*, die in der Möglichkeit der Zusammenarbeit mit dem Dichter Konrad Weiß lag, einem engen Freund Caspars; siehe Herbert Schade: Der Passionsaltar von Karl Caspar, Echter Verlag, Würzburg 1979, S. 18.

<sup>109</sup> Ebenda.

werden acht Szenen dargestellt: *Abendmahl*, *Gethsemane*, *Die Gefangennahme* und *Geißelung* auf dem linken Flügel und auf dem rechten: *Dornenkrönung*, *Der Fall unter dem Kreuz*, *Kreuzigung* und *Auferstehung*. Im Gegensatz zu Nolde behandelt Caspar die Ereignisse nach der Auferstehung Christi nicht.

Auf den Seitenflügeln dominieren die Primärfarben Rot, Gelb und Blau als Grundklang, ähnlich wie im *Leben Christi* Noldes, allerdings nicht in der farblichen Reinheit wie bei Nolde. Caspar gelingt klare, plastische Figuren, bei Nolde wirkt jede Figur flach und unplastisch!

Caspars Pinselstriche zeigen mehr Plastizität und Bewegung, bei Nolde ergeben die stark-farbigen Flächen einen mehr statischen Eindruck. Diese skizzenhafte Malweise Caspars nannte Schade mit einem Begriff von Hans Sedlmayrs „Macchia“<sup>110</sup> und Bernard S. Myers beschrieb sie in seinem Buch als „Stilmittel eines dekorativen Nachimpressionismus oder Fauvismus.“<sup>111</sup> Tatsächlich ist man in einzelnen Szenen des Altars an den flammenartigen Stil El Grecos, den Rhythmus von Paul Cézanne und an die bewegten Kompositionen von van Gogh erinnert. Diese skizzenhafte Malweise bringt innere seelische Vitalität ins Bild.

Der auffallendste Unterschied zu Noldes Altar ist, dass Caspar nicht die Kreuzigung als zentrales Bild wählt, sondern die Pietà. Dies spiegelt die katholische Haltung Caspars wieder.

In der Pietà der Mitteltafel ist die gesamte Leidensgeschichte Christi in einem Bild zusammengefasst. Das Thema der Pietà behandelte Caspar zuvor in Ölgemälden und in graphischen Werken als Vorstufe zum

---

<sup>110</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>111</sup> Bernard S. Myers: Malerei des Expressionismus, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1957, S. 92.

*Passionsaltar*. Ein erster Versuch war die Mappe der Lithographien mit dem Titel „Passion“, die 1913 entstanden war. In dieser Mappe sind nahezu alle Motive des Altarswerks schon entwickelt. Im 1912 gearbeiteten Gemälde *Pietà* (Abb. 62) ist eine der Mitteltafel ähnliche Formulierung zu finden. Die Formgebung der Mutter Maria mit dem toten Christus und die drei großen Nägel, die im Vordergrund symbolisch dargestellt wurden, alle diese Elemente finden sich im Altar ähnlich wieder.

In der Mitteltafel ist die uralte Klage der Mutter um ihren Sohn dargestellt. Mit in Trauer gesenktem Blick hält Maria, in einen weiten Mantel gehüllt und in der Darstellung an eine thronende Maria erinnernd, den toten Sohn in ihrem Schoß. Der eben vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi in fahlem Grau liegt starr quer über ihrem Schoß. Sie kann ihn weder in ihrem Schoß bergen noch hat ihre Gestik etwas Anklagendes. Die zerstörte, im Dunkel verschwindende Landschaft hinter der *Pietà* spiegelt ihren verwüsteten seelischen Zustand. Die Farbgebung dieser Mitteltafel unterscheidet sich deutlich von den kräftigen Farben der Seitentafeln. Im Gegensatz zum festlichen Charakter, der aus dem reinen Farbauftrag der Seitenflügel strahlt, ist die Mitteltafel auf Stahlblau und ein bleiches Schwarz-Violett reduziert. Dies steigert die traurige Stimmung und den Ausdruck des Leidens, das wie ein Requiem aus dieser Tafel klingt.

Über diese *Pietà* schrieb Konrad Weiß wie folgt:

„In der *Pietà*, wo die Mutter, die toten Glieder in Armen, die Erde vergißt, wird sich der Geist seiner Erlösung bewußt. So ist die *Pietà* kein bloßer christlicher Stoff, sie ist eine aus der Idee gebrochene Form, ein christliches Formsymbol. Die *Pietà* ist das Symbol der wieder getrennten Vereinigung von Natur und Idee, der schmerzlichsten Glaubensgewißheit, eine Form voll Zwiespalt, voll geistiger, sich aus körperlichen Zusammenbrüchen schmerzlich

befreiender Monumentalität.“<sup>112</sup>

In der unteren Hälfte der rechten Tafel ist „eine der wenigen ‚Kreuzigungen‘ Caspars“<sup>113</sup> zu finden. Die Kreuzigungsszene, die für den evangelischen Nolde die zentrale Thematik seiner religiösen Bilder ist, funktioniert hier nur als ein Teilbild. In dieser an Grünewald erinnernden Version von Caspar kann man in einer gleichen Landschaft eine ähnliche Stimmung fühlen. Die Farbgebung ist ähnlich wie in der Mitteltafel. Nur bildet das leuchtende Rot der Gewänder von Johannes und Maria Magdalena eine einheitliche Farbgebung mit den anderen Teilbildern. Interessanterweise malte Caspars zwischen Johannes und dem Gekreuzigten einen „geharnischten“<sup>114</sup> Soldaten zu Pferde. Maria Magdalena ist nahezu erotisch dargestellt, ähnlich wie in den Bildern (Abb. 120, 121) von Corinth. Dem Gemälde fehlt die theatralische Geste, die Corinth oft auszeichnet, aber das erotische Moment ist deutlich. Sie zeigt uns ihren fast nackten Rücken. Ihre rote Haare und das rote Gewand heben das Goldgelb ihres Körpers und den toten Körper Christi deutlich hervor.

Obwohl auch Nolde nicht die Auferstehung ins Zentrum seines Altars rückt, ist die Gesamtaussage seines Werks wesentlich positiver. Er legt einen deutlichen Schwerpunkt auf sozusagen positive Szenen, wie die Geburt Christi und Ereignisse nach der Auferstehung. Caspars Altar konzentriert sich – wie der Titel schon sagt – auf die Szenen der Passion und schildert diese mit katholischem Sinn für das Leiden. Auch wenn hier die Auferstehung als letztes Bild rechts unten am Seitenflügel mit dargestellt ist, so ist der Passionsaltar von Caspar doch eine konzentrierte

---

<sup>112</sup> Zitat nach Herbert Schade (wie Anm. 108), S. 21.

<sup>113</sup> „München leuchtete“ (wie Anm 106), S. 369.

<sup>114</sup> Ebenda.

Darstellung von Leid und Folter. Dagegen ist Noldes Altarwerk ein Fest der Farben, das den Betrachter in eine feierliche Stimmung erhebt und ihn sozusagen an den „bunten Geschichten“ aus dem Leben Christi teilhaben lässt.

*Das Leben Christi* von Nolde wurde 1912 auf seiner ersten Münchner Ausstellung gezeigt - eines der wenigen Male, an dem dieses Altarwerk den Zeitgenossen gezeigt wurde -, und dort könnte es den katholischen Caspar zu einem ähnlichen Werkprojekt inspiriert haben.

In dem Katalog *München leuchtete* unterschied Annegret Hoberg die beiden Künstler folgendermaßen: Die religiösen Bilder Noldes seien alle künstlerische Auslösungen, der Kunst dienen wollend. Demgegenüber wollten Caspars religiöse Bilder, ohne Kompromisse in der Kunst, dem christlichen Glauben dienen.<sup>115</sup>

Eine ausführlichere Vergleichsstudie mit einer detaillierten Betrachtung der Teilbilder könnte weitere Erkenntnisse bringen, würde aber hier den Rahmen sprengen.

Ein anderes Beispiel, an dem sich Werke der beiden Künstler gegenüberstellen lassen, ist das Thema des Einzugs in Jerusalem. Von Caspar ist uns ein *Palmsonntag-Einzug in Jerusalem* (Abb. 63) aus dem Jahr 1923 bekannt, 1947 griff er dieses Thema noch einmal auf. Wie in vielen anderen Bildern sind auch diese beiden Bilder stark von einem architektonischen Charakter geprägt. Trotz der geräuschvollen Situation mit einer jubelnden und drängenden Menschenmenge sind die Gemälde dadurch von einer religiösen Ruhe durchdrungen. In dem 1923 entstandenen Bild bildet Christus auf dem Esel im schwarzblauen Gewand

---

<sup>115</sup> Siehe ebenda, S. 209.

deutlicher den zentralen Punkt des Bildes als im späteren Bild. Die orange Wand im Hintergrund verstärkt die Konzentration auf seine Gestalt.

Im Bild Noldes (Abb. 64), das 1915 entstand, überwältigt der Eindruck von Vitalität und Bewegung. Eine komplizierte Diagonale bringt Bewegung ins Bild. Das jubelnde Volk bereitet Christus den Weg. Auf den Gesichtern der umstehenden Leute strahlt Ehrfurcht, da sie gerade von der Erweckung des toten Lazarus gehört haben. Der Ausdruck dieses psychologischen Moments ist typisch für Noldes religiöse Bilder.

Der Esel zeigt mit großen Augen und aufrechter Kopfhaltung seinen Stolz, als wisse er, dass er den König aller Könige trägt.

Der Hintergrund mit der bewegten Menschenmenge bildet wie im biblischen Bericht einen Kontrast zur Gestalt Christi. Im Gegensatz zu der Darstellung Christi von Caspars trägt Christus „einen Königsmantel“<sup>116</sup>, der ins Kirschrot geht. Wegen dieses warmfarbigen Mantels ist Christus mitten unter den Menschen von ihnen unberührt und isoliert, ebenso wie Caspar die Christusfigur durch den Gegensatz der dunklen Farbgebung Christi zu den bunten umstehenden Leuten isolierte.

Die Augen Christi sind tief liegend und er sieht einsam und entschlossen aus, im Wissen um sein Schicksal als Gekreuzigter. Die typischen Noldeschen roten Haare und rote Mund geben „den Zügen etwas Entrücktes, der Gestalt etwas Unberührbares.“<sup>117</sup>

Nach dem Altarwerk arbeitete Nolde intensiv weiter. Besonders das Jahr 1915 ist geprägt von einer intensiven Schaffensperiode. Alleine in diesem Jahr entstanden 88 Bilder. Darunter sind folgende religiöse Bilder: *Legende: Heiligen Symeon und die Weiber, Einzug in Jerusalem, Der*

---

<sup>116</sup> Horst Rust (wie Anm. 61), S.39.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 42.

*jüngste Tag, Simeon begegnet Maria im Tempel, Grablegung und Die Zinsmünze.*

Die *Grablegung* (Abb. 65) hatte für den Maler eine besondere Bedeutung. Er schrieb über dieses Werk in seiner dritten Autobiographie<sup>118</sup> wie folgt:

„Das schönste jedoch, das mir seit langer Zeit entstehen durfte, war die *Grablegung*, ein Bild in lichtem Silberblau gehalten, gegen gelbliches Gold, und inhaltlich in innig religiöser Empfindung.“<sup>119</sup>

Max Sauerlandt hat die *Grablegung* mit Rembrandts zweiter *Anatomie* verglichen.<sup>120</sup> Reuther bezeichnet dieses Bild „als außerordentlicher Gipfel im Gesamtwerk des Malers.“<sup>121</sup> Tatsächlich gelingt Nolde hier eine gewisse Plastizität und klare Komposition.

In diesem Bild ist die bunte Farbenskala auf den Kontrast von Gelb und Blau reduziert. Zwei das Bild an beiden Seiten rahmende Figuren in großem flächigem Blau heben den gekrümmten Leib Christi auf. In diesem Blau drückte sich die totale innerliche Empfindung aus. Die Trauer vertieft sich allmählich vom Silberblau zum Dunkelblau. Das Gelb der Christusfigur ist verblasst und ohne Vitalität und nähert sich der Todesblässe. Das fratzenhafte Gesicht Christi ist so schmerzverzerrt, als wäre er noch lebendig. Sein Körper ist vom Körper der ihn haltenden Frau fast vollständig umschlossen, dazu umfängt sie seinen Kopf mit ihrem Arm.

Die Haare Christi sind hier in Schwarz gestaltet. Wie oben erwähnt, hat

---

<sup>118</sup> Der dritte Band *Welt und Heimat* ist 1936 geschrieben. Eine Veröffentlichung war damals nicht mehr möglich. (...) Nolde hat die Manuskripte später überarbeitet und mit dem Titel *Welt und Heimat* in einem Band zusammengefaßt. Er wurde 1965 im Verlag DuMont Schauberg veröffentlicht (Nachwort von Martin Urban: Emil Nolde Mein Leben, S. 422).

<sup>119</sup> Emil Nolde: Welt und Heimat, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1965, S. 139.

<sup>120</sup> Zitat nach Werner Haftmann (wie Anm 53), S. 82.

<sup>121</sup> Manfred Reuther: „Emil Noldes „biblischen und Legendenbilder““, in: Emil Nolde Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder (wie Anm. 1), S. 11-23, hier S. 20.

Noldes typischer Christus immer rote Haare. Nolde schilderte die Haare Christi sogar in beiden Bildern des gekreuzigten Christi in Rot: im Mittelbild (Abb. 52) des *Lebens Christi* und im Mittelbild von *Martyrium I-III* (Abb. 24).

Wenn Nolde in der *Grablegung* (Abb. 65) für die Haare Christi Rot verwendet hätte, wäre die innerliche Atmosphäre gebrochen worden. Wenn Nolde durch den gekreuzigten Christus mit den roten Haaren einfach einen leidenden Menschen dargestellt hätte, würde der Maler mit den schwarzen Haaren ein anderes Bild konzeptualisieren. Die schwarzen Haare Christi in der *Grablegung* heben den Tod selbst stark hervor. Die Figur, die zwischen dem Alten mit den weißen Haaren und Christus trauert, erinnert an einen Löwen. Er bleibt eng zwischen beiden Köpfen. Aber sein trauerndes Gesicht verbindet ihn innerlich mit den anderen Figuren. Nach dem Evangelium können die drei Figuren als Joseph von Arimathia, der Apostel Johannes und Maria Magdalena identifiziert werden.

Haftmann erinnerte dieser starker Ausdruck des Leides an Grünewalds Isenheimer Altar. Er betont weiter:

„Der eigentümlich „spätgotische“ Charakter der *Grablegung* kommt nicht von ungefähr. Es war Noldes erklärte Absicht, eine zweite Periode großer deutscher Kunst zu schaffen. Ihre erste, von ihm sehr bewunderte Periode sah er gerade in der Kunst der Zeit der Spätgotik, Dürers und Grünewalds. In der *Grablegung* lässt sich erkennen, wie Nolde diese Tradition verstand.“<sup>122</sup>

Per Kirkeby versuchte später in einer Bleistiftzeichnung (Abb. 66), „den festen, geradezu skulpturhaften Bau“<sup>123</sup> der *Grablegung* zu untersuchen.

In der sehr abstrahierenden Zeichnung konzentriert Kirkeby sich auf die

---

<sup>122</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 82.

<sup>123</sup> Manfred Reuther (wie Anm. 121), S. 21.

Formen der beiden rahmenden blauen Figuren, Joseph von Arimathia und Maria Magdalena, die er auf blockhafte Formen wie Felsgestein reduziert. Damit übersteigert er die Schwere und das blockhafte Volumen der Noldeschen Figuren.

### 3.2.3. 1921 – 1951

In den zwanziger Jahren entstanden kaum Bilder über den Leidensweg Christi. Wenn er neutestamentliche Episoden behandelte, war die Passion nicht von Interesse für ihn. Nolde hat sich in dieser Zeit auf Geschichten aus dem Alten Testament konzentriert. Die expressionistische Farbigkeit, wie er sie in den letzten Jahren entwickelt hatte, behält er bei.

Auch in stilistischer Hinsicht finden sich in den zwanziger Jahren keine großen Variationen. Die Kompositionen aus dem Jahrzehnt davor wurden weiter wiederholt. Besonders häufig findet man eine Komposition mit einer Zweiteilung des Bildes an der Mittelachse, wie zum Beispiel in: *Verlorenes Paradies* (Abb. 67) von 1921, *Josephs Versuchung* (Abb. 69) von 1921 und *Christus und Teufel* (Abb. 11) von 1925. Diesen Bildaufbau hatte Nolde zum Beispiel in der *Kreuzigung* (Abb. 52) von 1912 verwendet.

In der Mitte dieser zwanziger Jahre lassen sich Veränderungen in Noldes Stil feststellen. Die Auswahl von mildereren Themen mit weniger dramatischen Inhalten führt zu einer Beruhigung der Komposition. Die Aufteilung des Bildes in große, voneinander abgegrenzte Farbflächen mit betonter Vertikalität, die im vorangegangenen Jahrzehnt den Stil Noldes charakterisierte, wandelte sich in eine Rhythmisierung der Komposition.

Die sanften Rundungen nehmen den Bildern Härte und Strenge. Der Sturm seines frühen Stils ist vergangen. In logischer Konsequenz dazu werden auch die Farben wärmer. Diese stilistische Beruhigung lässt sich an drei Beispielen festmachen: *Heilige Familie* (Abb. 74) von 1925, *Die Sünderin* (Abb. 78) von 1926 und *Verkündigung* (Abb. 81) von 1926.

Nachdem Nolde sich in den zehner Jahren mit zwei wichtigen Projekten, dem Polyptychon *Das Leben Christi* (Abb. 45) und dem Triptychon *Legende: Die Heilige Maria von Aegypten* (Abb. 98), beschäftigt hatte, versuchte er sich Anfang der Zwanziger Jahre wieder an der Gestaltung eines Triptychons mit dem Thema *Martyrium* (Abb. 22).

Die einzelnen Bilder haben keinen eigenen Titel. Der Haupttitel *Martyrium* ist Erklärung genug. Wie im Anfang dieses Kapitels schon erwähnt, hat Nolde in diesen Christenverfolgungsbildern die grundsätzlichen Fragen nach Gut und Böse in moralischer Hinsicht behandelt.

Die brutalen Szenen dieses Tryptychons sind zweifellos vom Zyklus der *Schwarzen Gemälde* Francisco Goyas inspiriert worden. Nolde bewunderte die Werke Goyas, die er 1921 im Prado im Original gesehen hatte.<sup>124</sup> Über sein damaliges Erlebnis schrieb Nolde in seiner Autobiographie wie folgt:

„Goya, dieser seltsame Maler, greift stark in alles Menschliche und alle tiefsten Regungen, gestaltend das Hohe, das Tiefe, das Grausige, das Mystische, das Groteske und auch das Edle. Seine phantastischen dunklen Wandbilder sind grausig herrlich, seine Graphik und seine vielen kleinen schwarz-weißen Zeichnungen auch.“<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Nolde reiste am Anfang 1921 auf der Suche nach dem in Port Said beschlagnahmten Gepäck nach England. Er fand in Plymouth die Kisten mit seinen Südseebildern wieder. Von England fuhr er über Paris nach Spanien. Im Prado bewunderte Nolde die Bilder von Velasquez und vor allem Tizian und Goya.

<sup>125</sup> Emil Nolde IV, S. 48.

Die Gesamtstruktur des Triptychons bildet eine strenge Achsensymmetrie, wobei der gekreuzigte Christus die Achse bildet und die Figuren gleichmäßig nach links und rechts teilt. Der symmetrische Aufbau setzt sich in den beiden Seitentafeln fort, die eine diagonale Komposition aufweisen. Deswegen bilden die drei Bilder zusammen einen breiten Halbkreis. Das verbindet drei Bilder äußerlich und führt zu einer inhaltlichen Einheit.

Das Mittelbild (Abb. 24) zeigt Christus am Kreuze mit roten Haaren und roten Bart, der von den Pharisäern und den Schriftgelehrten verspottet wird. Die vier Figuren um Christus sind ins Riesenhafte vergrößert. Die beiden Gestalten im Vordergrund sind im Profil gegeben und umarmen sich mit nah aneinandergerückten Gesichtern: Im schmalen Spalt zwischen ihnen können wir wie eingezwängt den Unterkörper Jesu erkennen. Ihre Gesichter sind zu einem hämischen Grinsen verzerrt, ihre Körper zu einem Bogen verschmolzen, der die Assoziation an den Hügel Golgatha weckt. Die verspottenden Gesten der grinsenden Schriftgelehrten, die in den oberen Bildecken in ihrer Überdimensionierung ins Bild drängen, offenbaren die tiefe geistige Isolierung Christi. Aber wenn man das Bild sorgfältig betrachtet, kann man erkennen, dass Christus nicht im realistischen räumlichen Ort zwischen den Schriftgelehrten, sondern im imaginären symbolischen Ort bleibt. Was Nolde in diesem Bild symbolisch ausdrücken wollte, ist das Unverständnis und die Ablehnung, die die damaligen Menschen Christus entgegenbrachten. Für die elitären Gruppen der damaligen Gesellschaft war Christus entweder ein Verrückter oder ein Größenwahnsinniger, wie die Gesten der Schriftgelehrten andeuten.

Die beiden Seitentafeln erschrecken den Betrachter durch ihre Inhalte.

Besonders ist das linke Bild (Abb. 23) sehr ungewöhnlich in der Wahl des Themas. Dargestellt ist eine Szene aus der römischen Christenverfolgung. In einer Arena sieht man im Vordergrund zwei Löwen, die die nackten Menschen zerfleischen. Obwohl die Gesichter der Löwen wie in einem Kindermärchen dargestellt sind, ist die Darstellung der zerfleischten Menschenkörper brutal genug.

Im Hintergrund der Arena stehen weitere vier Gefangene, darunter mindestens zwei Frauen, die ihre gefesselten Hände nach oben strecken, während von rechts zwei Löwen auf sie zugejagt kommen. Hinter der linken Frau steht ein Kind, das die Hände nach dem Rücken seiner Mutter hingestreckt, eine kleine, versteckte Szene, die die Brutalität des Geschehens noch stiegert. Hinter der roten Begrenzung des Runds drängen sich die Köpfe der jubelnden Zuschauer.

Noldes Interesse für das Motiv der Bestialität war während seines Aufenthalts in Spanien geweckt worden. In Granada hatte er einen Stierkampf gesehen. Für einen trockenen Norddeutschen war dieses blutige Spiel ganz neu und fremd. Nolde berichtete seine damalige Erfahrung:

„Allsontags waren Stierkämpfe. Ein grausiges Spiel. Der junge Stier kommt in Arena gesprungen, schnaufend und erregt, er wird gereizt, er springt am Bollwerk empor, die Menschen schreien und jubeln. Mit seinen Hörnern stemmt er Pferd und Reiter hoch, das Publikum schreit in wilder Begeisterung, und dann schließlich müde gehetzt, erhält der Stier zwischen seinen Schulterblättern den Todesstoß. Ich hatte versucht, zu zeichnen und zu malen, das Material jedoch gehorchte nicht wie sonst während der grausig spannenden Tragödie dieses stolzen Tieres.“<sup>126</sup>

Das rechte Bild (Abb. 25) schildert das Martyrium der Verbrennungen.

---

<sup>126</sup> Ebenda, S. 47.

Eine von links oben nach rechts unten führende Bilddiagonale, gebildet durch das aggressive Rot der Flammen, trennt die an Pfähle gefesselten Märtyrer im Hintergrund vom mit erhobenen Armen die grausame Szene bejubelndem Publikum. Es sind römische Soldaten, die sich hier am grausigen Menschentod weiden, wie an ihren Helmen und dem Goldschmuck an den Oberarmen zu erkennen ist. Ihr Aussehen jedoch, alleine schon das bedrohliche dunkle Braun ihrer Körper erweckt eher Assoziationen an das archaische Bild afrikanischer Menschenfresser. In ihm sind alle Menschentypen symbolisiert, die von Animalität beherrscht sind. Am rechten unteren Bildrand hockt ein Soldat in silbernen Helm, der grinsend sein nacktes Gesäß zu einer der sterbenden Frauen hochstreckt. Das enthüllt, wie weit der Mensch moralisch verdorben sein kann. Die sterbenden Märtyrer erleiden Verspottung und Schändung bis kurz vor ihrem Tod.

In jedem Bild existieren zwei getrennte Welten; eine Welt der Leidenden und die andere Welt derer, die sich an diesem Leiden weiden. Dieser Dualismus von Gut und Böse bildet ein Leitmotiv in Noldes religiösen Bildern. Nolde versuchte die unlösbare Spannung dieser Thematik in vielen Bildern zu behandeln, oft etwas platt und plakativ!

Im gleichen Jahr 1921 produzierte Nolde zwei weitere Werke, die ebenfalls eine symmetrische Komposition aufweisen: *Verlorenes Paradies* (Abb. 67) und *Josephs Versuchung* (Abb. 69).

Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies ist schon seit Ende des 19. Jahrhunderts zum malerischen Motiv geworden, besonders bei Paul Gauguin. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde sie ein Leitmotiv der Kunst und Literatur. Durch die durch die schnelle Industrialisierung und den

technischen Fortschritt negativ geprägte Erfahrung der Großstadt ersehnte sich der moderne Mensch die Rückkehr zur Natur und dem menschlichen Urzustand im Paradies. Die Bilder und die Skulpturen von den Künstlern der *Brücke* sind die wohl bekanntesten Beispielen dafür.

Das *Verlorenes Paradies* (Abb. 67) von Nolde dagegen zeigt nicht den glücklichen Urzustand. Statt des ersehnten Bildes des Paradies und der Urmenschen bleiben Adam und Eva schon ihre Vertreibung erwartend mit einer unerwarteten Haltung und Physiognomie nicht im Garten Eden, sondern in dunklen und bedrohlichem Dschungel. Aus dem Hintergrund kommt ein Löwe hinter den Büschen hervor, der in seiner Bedrohlichkeit die bevorstehende Vertreibung symbolisieren könnte.

Adam und Eva sitzen nebeneinander unter einem Baum, frontal dem Betrachter zugewandt. Adam wirft einen Seitenblick auf Eva. Seine kalten grünen Augen sind voller Hass gegen Eva und sich selbst. Seine übergroßen Händen sehen kraftlos aus. Eva sitzt neben ihm bewegungslos wie eine Plastik, mit starren weitgeöffneten Augen. Die beiden sitzen nebeneinander „wie ein Ehepaar auf gleichen Rundhölzern vor einer gemeinsamen Zukunft.“<sup>127</sup>

Die beiden sind getrennt durch den Stamm des Baumes, um den die Schlange der Versuchung sich ringelt. Die Schlange sieht nicht schlau und verführerisch aus, sondern wirft einen eher schadenfrohen Blick auf Adam. Die Schlange und der Baum trennen die beiden aufs Entschiedenste voneinander. In der Schlange ist der seelische Bruch zwischen Adam und Eva realisiert.

Auch für die Darstellung der Eva als dickliche Frau mit dümmlichem

---

<sup>127</sup> Horst Rust (wie Anm. 61), S. 23.

Gesichtsausdruck werden sich in der Kunstgeschichte kaum andere Beispiele finden. Über diese ungewöhnliche Miene Evas schrieb Horst Rust, der dieses Bild interpretiert hat:

„Die schönen blauen Augen der Eva sind in entsetzter Verstandlosigkeit gar nicht mehr schön. Sie starren in das Leere. Mit den rund auf die Schultern fallenden Haaren, dem massigen Rumpf und den konturlosen, nebeneinander stehenden Füßen sieht sie wie ein länglich-runder Unglückshaufen aus. Die rote Blume an ihrem linken Ellbogen ist wie ein gütiges Trostpflaster.“<sup>128</sup>

Nolde hatte schon im Jahre 1910 ein Paradiesbild gemalt, das Adam und Eva vor der Vertreibung darstellte. Aber später zerschnitt Nolde dieses Bild. Er vernichtete den Teil von Adam. Aber der Teil von Eva (Abb. 68) bleibt. Nolde schrieb darüber im Jahre 1912:

„Ich hatte schon 1910 ein Paradiesbild mit Sonne, Glück und Blumenpracht gemalt, übersteigerte Selbstkritik jedoch ließ mich die beiden Menschen voneinander trennen. Eva blieb lebend, Adam verschwand.“<sup>129</sup>

In seinem zweiten Paradiesbild versuchte Nolde eine ganz anderen Gehalt darzustellen. Das Zitat aus Noldes Autobiographie erklärt, was Nolde in diesem Bild ausdrücken wollte:

„(...) „Das verlorene Paradies“, Adam und Eva, sitzend, zerknirscht und ratlos in die Zukunft starrend, verstoßen und leidend, als Urahnen der Menschheit, körperlich in fast überschüssiger Naturkraft. Es mag so richtig sein oder auch nicht, sicherlich aber waren sie – auch biblisch gesehen – keine glatten und salonhaften Schönheiten. Adam und Eva sind unendlich oft gemalt worden, sowohl als darwinsche Halbaffen, wie auch in allen Nuancen zivilisiertet menschlicher Typen. Mir lag das denkbar Naturhafteste nahe, Adam als Symbol der Kraft, Eva in ihrer erschreckenden Erkenntnis als sündige Urmutter aller

---

<sup>128</sup> Ebenda, S. 22-23.

<sup>129</sup> Emil Nolde IV, S. 28.

Menschen.“<sup>130</sup>

Wenn das erste Bild ein „Sonnenglück“ war, ist das spätere *Verlorene Paradies* voll „Qual und Tragik, Bitternis und Leid.“<sup>131</sup> Nolde wollte in seinem zweiten Bild ausdrücken, was die Menschen nicht gern erleben und damit auch nicht dargestellt sehen wollen.

In dem ebenfalls 1921 entstandenen Bild *Josephs Versuchung* (Abb. 69) ist eine Atmosphäre der Verführung dargestellt. Nolde behandelte den spannenden Moment der Josephsgeschichte aus dem ersten Buch Moses, in dem die sinnliche Frau Potiphars den jungen hebräischen Sklaven Joseph in Versuchung führt.

Sehr nahsichtig zum Betrachter stehen die beiden Figuren am vorderen Bildrand, die Frontalität nur durch das ins Profil gedrehte Gesicht Josephs gemildert.

Der rote, räumlich nicht definierte Hintergrund scheint erotischer und verführerischer als ihr nackter Körper mit der dunklen exotischen Haut. Das Rot bildet sozusagen den emotionalen Hintergrund und symbolisiert ihre Gier und Leidenschaft. Die rote Wand erinnert uns an die roten Wände des Zimmers von Dionysos in Pompeji.

Schräg hinter Potiphars Frau stehen die Blumen. Ihre Formen erinnern an Lilien, aber es fehlt ihnen die weiße Farbe der Reinheit. Die dunkelblauen Blumen sehen so giftig aus wie die Versuchung der Frau Potiphars.

Der blaue Rock Josephs kühlt diese heiße gefährliche Atmosphäre ab. Joseph wendet sein Gesicht dieser exotischen Frau zu, die ihm sündige Liebesblicke zuwirft. Sein Profil mit dem zusammengekniffenen Mund

---

<sup>130</sup> Ebenda.

<sup>131</sup> Ebenda.

bestätigt, dass er das große Vertrauen seines Herrn nicht brechen und er an seinem Gott keine Sünde begehen will. Seine verschränkten Hände unterstützen seinen Willen. Nolde ist es gut gelungen, nur mit Farbe und einfacher Komposition diesen spannungsvollen Moment und die emotionalen und geistigen Eigenschaften der beiden Menschen zutreffend darzustellen.

Im Jahre 1922 malte Nolde *Judas bei den Hohenpriestern* (Abb. 71). Das Thema war im Barock häufig behandelt worden. Besonders kann man sich an das Judasbild von Rembrandt van Rijn erinnern. Rembrandt ordnete Judas und die Hohenpriester in der Ferne an. Im 1629 entstandenen Werk Rembrandts, *Judas bringt die dreißig Silberlinge zurück* (Abb. 72), trägt die Tempelkammer mit Bogen und Säulen die vage Bestimmung des Raums, wie auch in anderen Werken von Rembrandt.<sup>132</sup> Aber die Figuren sind zum Detail sehr sorgfältig geschildert. Judas wirft die dreißig Silberlinge als Blutgeld in den Tempel und die Hohenpriester in den prachtvollen Kleidern reagieren erschrocken. Ihre Posen und ihre Gestik steigern die Dramatik der Szene.

Gab sich Rembrandt die Mühe, in seinem Bild *Judas bringt die dreißig Silberlinge zurück* diesen dramatischen Moment effektiv darzustellen, konzentrierte Nolde sich auf die innerliche psychische Verfassung der Figuren mittels ihrer groben Gesichter.

Durch den hellen Bogen ihrer Kappen wird eine Gruppe von vier Figuren zu einer Einheit verbunden. Vom rechten Bildrand drängt sich Judas mit bittend nach oben gewandtem Kopf an die anderen drei heran. Am rechten oberen Bildrand sehen wir den Kopf eines weiteren Hohenpriesters, der aus

---

<sup>132</sup> Siehe Kurt Bauch: Die Kunst des jungen Rembrandt, Winter Verlag, Heidelberg 1933, S. 67f.

der zweiten Reihe diese Szene beobachtet.

Alle Figuren drängen in den Vordergrund des Bildes und nehmen fast die ganze Bildfläche ein. Sie versperren den Blick auf die Tiefe des Raumes wie eine Wand. Nur an wenigen Stellen kann man zwischen den Köpfen die roten Bogen des Tempels im Hintergrund erkennen. Nolde gibt wie so oft keinen Raum.

Der Verräter, Judas, bringt den Hohenpriestern die dreißig Silberlinge zurück. Nach ihrem teuflischen Handel hatte er seine Schuld erkannt. An seiner Geste lässt sich erkennen, dass er die Silberlinge zurückgeben möchte, man kann jedoch keinen Beutel oder Münzen erkennen. Drängend bittet er sie, ihren Handel zurückzunehmen. Die blauen Tränen treten Judas in die Augen. Sein Profil mit den eingezogenen Schultern veranschaulicht seine Not.

Die Reaktion der Hohenpriester ist kalt und indifferent, aber sehr unterschiedlich. Ihren Gesichter zeigen verschiedene Menschentypen. Nolde zeigt diese Menschentypen wie das Ergebnis eines Experiments. Die mittlere Gestalt, die ein aufgeschlagenes blauleuchtendes großes Buch in der Hand hält, sieht Judas verächtlich an. Seine grinsenden Lippen verspotten seine Dummheit. Auf der anderen Seite lässt sein Gesichtsausdruck nichts von Schuld oder schlechtem Gewissen erkennen.

Der Priester neben ihm, der links im Hintergrund bleibt, ist sich darüber bewusst und in seinem Gesicht spiegelt sich auch sein schlechtes Gewissen, aber er lässt sich nichts anmerken. Er weicht dem Blick von Judas aus und zeigt völlige Indifferenz.

Die Figur am linken Bildrand im Profil korrespondiert mit ihren grauen Haaren und dem grauen Bart zu der abseits am rechten Bildrand stehenden

Figur und bindet diese dadurch in die Gruppe ein. Beide Gestalten zeigen eine sehr komplizierte Reaktion. Sie sind sich ihrer Einmischung voll bewusst. Besonders das Gesicht des linken Hohenpriesters sieht ernst aus. Er sieht den bittenden und stürzenden Judas an. Er erkennt, dass vor ihm der Untergang eines Menschen stattfindet. Sein Blick ist voll von Schuldbewusstsein und schlechtem Gewissen.

Wie wir schon in vielen Bildern gesehen haben, hat Nolde sich auch hier auf diese psychologische und innerliche Verfassung der biblischen Figuren konzentriert und dabei den inhaltlichen Kontext der Bibel teilweise unberücksichtigt gelassen.

In dem im gleichen Jahr entstandenen Bild *Anbetung* (Abb. 73) dominiert eine ganz andere, eine fröhliche und friedliche Atmosphäre. Der Weihnachtsgeschichte hatte Nolde sich schon 1921 in dem Gemälde *Weihnachtsmorgen* (Abb. 8) angenommen, das im zweiten Weltkrieg 1945 in Teupitz bei Berlin zerstört wurde.

In einem großen dunklen Bogen sind die heiligen drei Könige und Maria mit dem Jesuskind zu einer fast das ganze Bild einnehmenden Gruppe zusammengefasst, die fast nur am oberen rechten Bildrand den Blick auf den mit roten Engelchen prall gefüllten Hintergrund freigibt.

Die Heiligen Drei Könige freuen sich über die Geburt Jesu. Sie sehen die Mutter Maria und Jesus an. Maria umarmt das Baby Jesus liebevoll und drückt ihr Gesicht nah an das ihres kleinen Sohnes, dass die Heiligen Drei Könige die Mutter Maria und das Baby nicht trennen können. Die zurückhaltende, vorsichtige Geste eines Königs, der im Vordergrund bleibt, erklärt diese Situation. Das Gesicht Mariens mit der Glut ihrer Wangen sieht nicht mehr so müde aus, wie es noch in den *Heiligen Drei Königen*

(Abb. 49) aus dem Zyklus vom *Leben Christi* war. Auf der anderen Seite hat sie auch nicht die erotische Ausstrahlung wie in der *Heiligen Nacht* (Abb. 47). Dieser Typ der glücklichen Mutter Maria kann man in der *Heiligen Familie* (Abb. 74) von 1925 und *Anbetung der Könige* (Abb. 83) von 1933 wieder finden.

In der *Anbetung* (Abb. 73) dominieren die menschliche Freude und das menschliche Glück. Die kleinen Engelchen erhellen den Hintergrund und schweben. Das zerstörte Bild, *Weihnachtsmorgen* (Abb. 8) von 1921 und die *Heilige Familie* (Abb. 74) von 1925 sind dieser *Anbetung* (Abb. 73) vergleichbar. Im *Weihnachtsmorgen* schweben die Engel ganz frei und fröhlich. Sie besetzen eine Bildhälfte und spielen eine wichtige Rolle, um die glückliche Atmosphäre hervorzurufen. Diese märchenhafte Szene lässt an die Phantasiebilder von Marc Chagall denken.

Über den Farbklang dieses nicht mehr existierenden Bildes zitierte Manfred Reuther einen Satz in seinem Buch aus dem Ausstellungskatalog (1926) von O. Holtze wie folgt:

„(...) wo über dem von reichabgestuftem Braun umbetteten starken Schwarz und Weiß der Madonna die Engel wie bunte Feuervögel jauchzend durch die Lüfte schwirren“<sup>133</sup>

Diese Engel erinnern uns an barocke Putten. Die Engel in den oben genannten Bildern Noldes heben die glückliche Atmosphäre hervor, wie die Putten im *Garten der Liebe* von Pieter Paul Rubens die Liebe anregen. In einem Aquarell, *Gottvater* (Abb. 75), das in den Jahren 1931 bis 1935 gemalt wurde, kann man die Engel wieder finden. Alle diese oben genannten Arbeiten haben eine Verwandtschaft im formalen Aufbau und

---

<sup>133</sup> Zitat nach Manfred Reuther: Das Frühwerk Emil Noldes, DuMont, Köln 1985, S. 105.

inhaltlich sind sie nahezu gleich angelegt. Diese Atmosphäre „einer sinnenfrohen Festlichkeit und gleichsam barocker Weltfreude“<sup>134</sup> ist selten in den religiösen Bildern Noldes.

Reuther schrieb in seinem Buch über den Hintergrund der Puttdarstellungen Noldes. Er betonte, dass die erste intensive Begegnung des Malers mit dem Katholizismus, besonders mit den prachtvollen katholischen Münchner Kirchen sich ihm unauslöschlich eingeprägt hat. Damals besuchte Nolde 1888 während seines Münchner Aufenthalts einige Barock- und Rokokokirchen. Über seinen damaligen Eindruck schrieb Nolde in seiner Autobiographie wie folgt:

„Zu einigen Kirchen dann lief ich hin, sie alle waren katholisch. Und sie schienen mir riesengroß und himmelhoch und die Menschen darinnen zwischen dem Gestühl oder in den Gängen, kniend, klein wie Würmer nur. Aber der Räucherduft, die bunten herrlichen Fenster, die Musik, der jubelnde Gesang, die vielen Priester und die Chorknaben, alle in den schönen Gewändern bunt und goldig, und alles, alles wie war es so merkwürdig, berauschend und seltsam. Es erinnerte mich an einstige kindliche Vorstellungen vom Tempel Salomons und Gottes heiligen Thron im Himmelreich: „Eine Tür ward aufgetan im Himmel und siehe, ein Stuhl ward gesetzt, und auf dem Stuhl saß Einer. Und der da saß, war gleich anzusehen wie der Stein Jaspis und Sardis, und ein Regenbogen war um den Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd. Und von dem Stuhl gingen aus Blitze, Donner und Stimmen, und sieben Fackeln mit Feuer brannten.““<sup>135</sup>

Reuther interpretierte diesen Eindruck des Malers weiter:

„Solche Eindrücke haben sich tief in sein Gedächtnis eingegraben. Sie leben unterschwellig fort und bleiben, ausgelöst durch äußere Impulse, abrufbar, ohne dass die Erinnerung an die konkrete Vergangenheit, an Ort und Zeit mitgeführt wird. Aus dem Unbewußten erwachsen,

---

<sup>134</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>135</sup> Emil Nolde I, S. 84-85.

vermeintlich neu empfunden und erdacht oder wie in traumhafter Eingebung gemalt, Bilder, die bereits in Kindheit und Jugend angelegt waren. (...) Im Vergleich zu den kleinen, niedrigen Kirchen seiner Heimat mit ihrer groben und protestantisch kargen Ausstattung muss ihn die wogende, bombastische Fülle und triumphale Festlichkeit überwältigt haben.“<sup>136</sup>

Reuther zeigt in seinem Buch den Gnadenstuhl (Abb. 76) der Münchner Johann-Nepomuk-Kirche <sup>137</sup> mit schwebenden Engeln als das ursprüngliche Vorbild des *Gottvater* (Abb. 75) von Nolde. Nolde ist auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz in der Münchner Innenstadt an dieser Kirche vorbeigekommen.<sup>138</sup> In der Tat ist die äußerliche Atmosphäre des Münchner Gnadenstuhls genau so, wie sie Nolde in seiner Autobiographie beschrieben hat und wie er sie auch in *Gottvater* suchte, aber primitiv.

In den Engelsdarstellungen spiegelte sich auch seine persönliche Sehnsucht nach Kindern in seinem kindlosen Leben. Diese Sehnsucht hatte Nolde lebenslang. In den 1949 entstandenen Bildern, *Licht und Glück* (Abb. 18) und *Peter und Hans* (Abb. 19), fühlt man den Nachklang seiner Sehnsucht. Wie der Titel andeutet, spiegelt sich in diesen Bildern seine Meinung, dass die Kinder für das Licht und Glück unseres menschlichen Lebens eine hohe Bedeutung haben können.

Nolde hat sich über seinen Kinderwunsch in seiner Autobiographie nicht direkt geäußert. Aber in einem Brief (23. 12. 1900) an seinen Freund Hans Fehr kann man den Traum und die glückliche Vision einer zukünftigen Familie fühlen:

---

<sup>136</sup> Manfred Reuther: Das Frühwerk Emil Noldes (wie Anm. 133), S. 101-102.

<sup>137</sup> Der Gnadenstuhl wurde von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam von 1733 bis 1746 geschaffen.

<sup>138</sup> Manfred Reuther: Das Frühwerk Emil Noldes (wie Anm. 133), S. 102.

„Die Märchen von Anderson sollen ja so schön sein. Ich habe sie noch nicht gelesen; aber wenn wirklich einmal mir eine Familie werden sollte, dann will ich sie lesen, eins für eins, und in den Dämmerstunden will ich sie meinen Kindern erzählen, alle. Und im nächsten Winter will ich die schönsten wieder erzählen.“<sup>139</sup>

In seinem Buch berichtet Fehr in einem Abschnitt unter dem Titel „Kinderköpfe“, dass Nolde häufig Kinderköpfe zeichnete und sie meistens dem Publikum nicht zeigte. Fehr berichtet über ein Gespräch mit Nolde, bei dem dieser sich darüber äußert, wie er die Problematik der Kinderlosigkeit überwand:

„Immer drängte sich eine heitere, lachende Kinderschar um den zeichnenden Mann [Nolde]. „Da fiel mir ein“, sagte er zu mir, „diese lebensvollen Kinderköpfe sind doch das Schönste, was mein Pinsel festhalten kann. Sie sind so sprechend, so kindlich naiv, daß ich diesem Gedanken sofort folgen mußte.“ (...) „Ich habe keine leiblichen Kinder. Warum soll ich mich denn von meinen Werken lösen, die meine Kinder sind?“ sagte er oftmals. Wie gut konnte ich dieses Losreißen, selbst einem guten Freunde gegenüber, nachfühlen!

Aber auch diese subtilen, so ansprechenden Köpfchen sind nicht mit Wasserfarben, sondern mit Tinte gezeichnet, in frischen Farben. Auch sie halten die Fülle des Tageslichtes nicht aus und müssen ihr Dasein hinter Pappen, im Dunkeln verbringen.“<sup>140</sup>

Das 1931 entstandene Bild *Familie* (Abb. 77), das Nolde aus der Liste seiner biblischen und Legendenbilder gestrichen hat, steht im Zusammenhang mit diesem Themenzyklus. Obwohl Nolde dieses Bild aus seiner Liste entfernt hat, assoziiert man eine Heilige Familie. Im Unterschied zu den oben genannten Arbeiten ist dieses Bild in zurückhaltende Farben von Gelb, schwarz, Braun, Blau und Grün gegeben.

---

<sup>139</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 24.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 63.

Die jubelnde fröhliche Glücksatmosphäre der bunten Farben wurde durch das ruhige Glücksgefühl der Stabilität ersetzt. Nolde hat in diesem Familienbild das ungewöhnliche Motiv einer Sonnenblume hinzugefügt, die fast wie ein weiteres Gesicht in der rechten oberen Ecke ins Bild drängt. Nolde zeigte große Vorliebe für Sonnenblumen und malte sie fast so häufig wie Vincent van Gogh. Diese Kombination einer Familienszene mit einer Sonnenblume interpretierte Robert Rosenblum in seinem Buch:

„Das Strahlen des Kindes hat etwas Übernatürliches, es bricht sich im Gesicht der Mutter und in der Sonnenblume, die sich wie zur Anbetung neigt, und die Nebenrolle, die der Vater spielt, erinnert an Joseph. Auch hier wird die Sonnenblume zur Metapher einer eigenartigen göttlichen Kraft, zu einer Quelle himmlischen Lichts, die sich gleichsam in einen Heiligenschein für Mutter und Kind verwandelt.“<sup>141</sup>

Seit 1921 nahm die Zahl der Bilder, die Nolde schuf, deutlich ab. Er arbeitete wieder mehr Landschaften, Blumenbilder und phantastische Bilder als religiöse Bilder. Seit dieser Zeit wurden sein Stil und die Farbe milder. Sein früherer strenger Stil mit dem symmetrischen Aufbau der Komposition wurde lockerer. Der typische noldesche Farbkontrast mit Komplementärfarben wurde beruhigt. Das eignet sich für die geänderte Wahl seiner Themen. Die biblische Thematik mit den spannungsgeladenen Szenen aus der Passion behandelte Nolde nicht mehr.

Werner Haftmann erläuterte diese Änderung Noldes:

„Die Farbklänge werden subtiler; die Oberfläche erhält einen behutsamen Glanz, der dem stürmischen Pathos der Vorkriegsjahre nicht erreichbar war.“<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Robert Rosenblum: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, Schirmer/Mosel, München 1981, S. 145.

<sup>142</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 96.

Das im Jahre 1926 entstandene Bild *Die Sünderin* (Abb. 78) erscheint ziemlich überraschend, weil die Darstellung weder traditionell noch biblisch ist. In der Auffassung ist es ganz selbständig. Ohne den Titel kann man die Figuren und den Inhalt dieses Bildes kaum identifizieren. Die Malweise ist auch ungewöhnlich für seine Ölgemälde. Es zeigt einen raschen Pinselstrich wie in einer Zeichnung und Verflüssigung der Farbe wie im Aquarell. Dieses Thema hatte Nolde schon einmal 1911 in einer Radierung mit dem Titel *Christus und die Sünderin* (Abb. 80) behandelt, ähnlich einfach und raumlos.

Obwohl *Die Sünderin* Noldes inhaltlich einen dramatischen Moment behandelt, strahlt das Bild Ruhe aus. Vor flachen Gelb besetzen vier Halbfiguren einen engen Bildraum ohne Tiefe. Die Konturen der Köpfe der drei männlichen Figuren und der Arm und die Hals- und Scheitellinie der Sünderin bilden ein liegendes, sich über den rechten Bildrand hinaus öffnendes Oval, das der Komposition Stabilität und Gleichgewicht verleiht.

Christus und die Sünderin nehmen das leuchtende Gelb des Hintergrunds in ihrem Inkarnat auf und werden dadurch von den beiden anderen Figuren abgesetzt.

Hier hat Christus ausnahmsweise nicht rote, sondern schwarze Haare. Sein Profil mit den roten Lippen und dem warmen roten Fleck auf seinen gelben Wangen ist von menschlicher Liebe erfüllt. Sein Kopf ist zur Sünderin herab gebeugt, der Blick seiner braunen Augen ist nach innen gewandt.

Die Sünderin, die uns als Ehebrecherin bekannt ist, liegt fast wie

ohnmächtig auf Christi Hand gestützt und hebt eine Hand abwehrend gegen die am rechten Bildrand stehende Figur in dunklem Grün. Werner Haftmann sieht in ihr den „Ankläger.“<sup>143</sup> Aber die Sünderin wirkt nicht wie eine Schuldige, sondern wie eine Kranke. Sie sieht so schwach und kraftlos aus, als könne sie ihre Hand kaum heben. Sie wirkt wie eine Sterbende, die mit ihrer Geste anzeigen will, dass sie ihre letzten Worte sprechen wird.

Die Figur des Anklägers wirkt dunkel und bedrohlich. Sein Zorn und seine Wut drückt sich noch in den zusammengepressten Lippen und dem Rot an Hals und Augenbrauen aus, sie ist aber durch das Grün schon beruhigt und einer vagen dunklen Bedrohung gewichen.

Die Gestalt mit orangenem Bart und roten Haaren neben dem Ankläger mildert die inhaltlichen Gegensätze. Formal mit dem Ankläger eine Einheit bildend, ist er durch das dunkle Rot seines Gewandes, das auch die Farbe vom Gewand Christi ist, und seinem teilnahmsvoll auf die Sünderin gewandten Blick den beiden angenähert.

Der Mann ist von der warmen Annahme Christi schon angerührt. Er und der Ankläger sehen die gefallene Sünderin ernst an und denken über die Sünde und das Schicksal des Menschen nach. In dem Komplementärkontrast von Rot und Grün, der die beiden Figuren als gegensätzlich kennzeichnet, spiegeln sich zwei unterschiedliche Reaktionen wieder: Während in dem Blick des einen Verzeihung liegt, ist von dem anderen eher eine harte und kalte Verurteilung zu erwarten. Damit sind in den beiden Figuren auch grundsätzliche Fragen nach dem menschlichen Dasein symbolisiert.

---

<sup>143</sup> Ebenda.

Die dramatischen und anekdotischen Elemente dieser biblischen Szene, die in der traditionellen Darstellung dieses Themas hauptsächlich gezeigt wurden, sind hier ganz zurückgetreten. In *Der Sünderin* entfernt sich Nolde vom Bericht des Evangeliums und gestaltet seine eigene Imagination. Das Bild schildert nicht die in der Bibel beschriebene Szene. Nach Johannes 8. bückte sich Christus nieder und schrieb mit dem Finger auf die Erde, ohne mit der Ehebrecherin in körperlichen Kontakt zu kommen. Nach der biblischen Erzählung wiederholte Christus diese Geste, als wolle er den Blick auf die fast nackte Sünderin vermeiden. Ganz im Gegensatz dazu zeigt Nolde die Sünderin an Christi Brust gelehnt.

Nolde wollte in diesem Bild mehr darstellen als in der Bibel beschrieben ist. In der von Nolde ausgewählten Szene ist der stürmische Moment dieser Episode schon vorbei. Nolde wählt einen Moment der Ruhe für die Verinnerlichung und die Selbstbetrachtung der Figuren wie in einem Nachspiel.

Der flache gelbe Bildhintergrund, der keinen Raum definiert und ohne detaillierte Darstellung ist, ist so hell, dass man nur die atemlose Stille fühlen kann. Diese Stille eignet sich für den Moment der Verinnerlichung und der Selbstbetrachtung. Auch die Figuren stehen ruhig und zeigen außer der erhobenen Hand der Sünderin keine Bewegung. Diese karge Gestik der Figuren unterstützt den Eindruck von Stille und Verinnerlichung des dargestellten Moments. Nolde hatte ein größeres Interesse an der Darstellung der vorstellbaren, aber in der Bibel nicht beschriebenen Dimension als an der Beschreibung der biblischen Szene.

Dies kann für Noldes biblische Werke im Allgemeinen behauptet werden. Es ist eine Eigenheit seiner religiösen Gemälde und zugleich der

Streitpunkt in der Noldeforschung. Darauf wird in einem späteren Kapitel ausführlich eingegangen.

Die rhythmische Komposition, die Nolde in der *Sünderin* andeutete, erreicht in dem im gleichen Jahr entstandenen Bild *Verkündigung* (Abb. 81) einen Höhepunkt. Nolde benutzte vor allem in Bildern mit dem Thema des Tanzes eine dynamische und rhythmische Komposition. Diese Komposition entspricht natürlich dem Inhalt mit rhythmischen körperlichen Bewegungen. Der Rhythmus des Holzschnittes von 1917, *Die Tänzerinnen* (Abb. 82), weist Ähnlichkeiten auf. Aber im Unterschied zur parallelen halbrunden Linienführung in *Tänzerinnen*, die der Graphik Dynamik verleiht, wird in der *Verkündigung* die Bewegung, die durch die runde Form von Marias Körper entsteht, durch das gegensätzliche Halbrund des Engels wieder beruhigt.

In der *Verkündigung* provoziert diese rhythmische Komposition eine sanfte weibliche Stimmung. Auch hier ist die Deutung der Szene erschwert, da Nolde entgegen der Tradition den Engel Gabriel ohne Flügel darstellt. Die stille und heilige Stimmung verweist auf den biblischen Zusammenhang. Wie in dem im gleichen Jahr entstandenen Bild *Die Sünderin* (Abb. 78) versuchte Nolde seine eigene Auffassung des Themas zu inszenieren.

Martin Urban schrieb im 2. Band des Werkverzeichnisses der Gemälde Noldes, dass Nolde ursprünglich zwei Engelköpfe in der unteren Ecke der Bildfläche gemalt und er diese später übermalt hatte.<sup>144</sup> Man kann nur

---

<sup>144</sup> Darüber schrieb Martin Urban auf Englisch wie folgt :  
„An old photograph of the 1927 Jubilee Exhibition shows two cherubic heads on the lower edge of the canvas which, although painted over by the artist at a later date, are still discernible.“ (siehe Martin Urban: Emil Nolde (wie Anm. 48), S. 356).

vermuten, was Nolde gewollt hat. Wahrscheinlich empfand er die zwei Engelköpfe als störend. Die *Verkündigung* in ihrem jetzigen Zustand ohne die Engelköpfe ist konzentrierter in der Darstellung und erscheint dadurch sinnvoller und intensiver.

Hans Fehr erinnerte sich an den starken Eindruck dieses Gemäldes und an die Farbgebung der übermalten Engelköpfe in seinem Buch folgendermaßen:

„Nicht vergessen sei als besondere Schöpfung die Verkündigung, ganz selbständig in der Auffassung, fern jeder Tradition. Erschreckt durch das übermenschliche Geschehen beugt sich die Jungfrau nach vorne. In scharfem Gelb naht Gabriel, und kleine, blaue Engel beleben das fromme, heilige Bild. Beglückt steht man vor der Tafel.“<sup>145</sup>

Links beugt sich Maria mit auf der Brust gefalteten Händen und grüßt den Engel mit aller Ergebenheit. Sie zeigt keine Angst vor der Erscheinung und Verkündigung des Engels. Es scheint, dass sie ihr Schicksal als Mutter des göttlichen Kindes schon akzeptiert hat. Staunen liegt eher im Gesichtsausdruck des Engels, der mit aufgerissenen Augen auf Maria blickt. Der Engel hat – wie erwähnt - keine Flügel und ein eher weibliches Aussehen.

*Anbetung der Könige* (Abb. 83) von 1931 ist Noldes einziges religiöses Bild der dreißiger Jahre. Die bunten warmen Farben und die fünf Engelsköpfe provozieren emotionale Vitalität. Die Engelsköpfe schweben am oberen Bildrand über den beiden Figurengruppen und erinnern an Blumenknospen. Im Unterschied zu ihren lachenden Gesichtern zeigen die Mienen der drei Könige eine ernsthafte und feierliche Stimmung.

Maria beugt ihren Kopf hin auf den des Kindes und schmiegt sich an

---

<sup>145</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 80.

seinen Hinterkopf. Das Rund ihres Rückens setzt sich im Schwung ihres Hinterkopfs und im Kontur des hellblauen Hintergrunds ab und bildet so einen schützenden Kreis um das Jesuskind. Ihr Gesicht mit geschlossenen Augen sieht liebevoll und glücklich aus. Sie zeigt kein Interesse für den Besuch der Könige. Das Kind ist als lebhaft geschildert. Seine gelben Haare scheinen ungewöhnlich hell. Mit einer Hand fasst es eine hellrosa Decke, die den Gesamteindruck strahlender Helligkeit verstärkt.

Die Mutter Maria und das Kind Jesus bleiben so aufeinander in einer Gruppe bezogen, dass die drei Könige diese beiden nicht stören können, auch wenn sie von der Komposition her durch die lilafarbige Fläche zwischen den beiden Gruppen miteinander verbunden werden. Die Heiligen Drei Könige stehen nahe bei Maria und Jesus, aber sie halten Abstand. Alle drei tragen ein Kronenband im Haar. Die beiden vorderen Könige mit ihren scharfen aber intelligenten Profilen zeigen Ehrfurcht vor der göttlichen Erscheinung des Kindes, können auf der anderen Seite ihre Neugierde mit den vorgestreckten Hälsen kaum verbergen. Aber zugleich haben sie schon gefunden, was sie gesucht haben. Nur der dritte König, der Mohr, steht rechts oben hinter den zwei Königen in dem dunklen Hintergrund und ist voller Staunen. In seinen aufgerissenen Augen zeigt sich seine Verwunderung vor diesem unglaublichen Ereignis.

Die Engelköpfe verbinden diese beiden getrennten Gruppen durch den himmelblauen Streifen, der sich wie ein Regenbogen über den Köpfen der Figuren spannt. Sie scheinen sich über den Besuch der Könige zu freuen und provozieren eine fröhliche Atmosphäre wie in anderen Bildern desselben Themenkreises.

Das letzte religiöse Gemälde Noldes ist *Jesus und die Schriftgelehrten*

(Abb. 84) von 1951. Das Jahr 1951 war das letzte Jahr, in dem Nolde in Öl gemalt hat. Das letzte Gemälde ist in seinen Lieblingsfarben von Rot, Gelb und Blau dargestellt. In dieser Zeit benutzte Nolde besonders Gelb und Blau. Sein letztes Selbstportrait und einige Landschaften sind gute Beispiele dafür. Es ist interessant, dass Nolde Rot mit Vorliebe in seinen Frühwerken benutzte, Gelb und Blau jedoch in seinen Spätwerken.

Das Thema von Jesus und die Schriftgelehrten hat Nolde schon im *Leben Christi* einmal behandelt. Aber die Stimmung ist ganz unterschiedlich. Im Gegensatz zu seinem Frühwerk, *Der zwölfjährige Christus* (Abb. 50), in dem die Verspottung durch die Schriftgelehrten im Vordergrund stand, ist das Spätwerk von einer warmen und ernsthaften Stimmung beherrscht. Die Schriftgelehrten haben keine verächtlichen und grotesken Gesichter, sondern blicken ruhig auf Jesus. Jesus ist nicht mehr isoliert in der Gruppe der Schriftgelehrten. Der linke Alte wendet sich mit ernster Konzentration an Jesus. Im Gegensatz zu ihm wahren die zwei Alten, die hinter Jesus im Bild rechts stehen, noch Abstand. Die Miene Ihrer Gesichter scheint noch zögernd. Diese Schriftgelehrten halten sich mit der Diskussion zurück, hören aber mit Neugier zu, was ihr Kollege und Jesus diskutieren.

Jesus wirkt wie von innen leuchtend und streut sein Licht auf seine Gesprächspartner und den Raum um ihn. Der Helldunkel-Effekt auf seinem Gesicht sieht nicht natürlich aus. Die unnatürliche magische Beleuchtung gibt diesem Bild eine merkwürdige Stimmung. Jesus selbst wirkt wie eine Kerze. Sein Herz leuchtet am hellsten. Es wirkt, als ob Jesus schon gesprochen hat: *Ich bin das Licht*. Dies ist die Erklärung für das helle grüntönige Gelb, in dem Jesus hier dargestellt ist. Nur einige grobe orangene Umrisse auf diesem Gelb machen die Konturen seines

Oberkörpers unterscheidbar. Seine orangenen Haare haben auch einen Beleuchtungseffekt.

Der stürmische Pinselstrich, das spannungsvolle Farbspiel und der starke emotionale Ausdruck des noldeschen Frühwerks sind beruhigt. Als Nolde dieses Bild arbeitete, war er schon über 80 Jahre alt. Es wirkt, als wolle der alte Maler ein abschliessendes Zeugnis seiner künstlerischen Leistung geben. Die Gesamtheit seiner früheren leidenschaftlichen künstlerischen Versuche findet in diesem Bild seine Synthese und eine neue eigene Lösung. In diesem Sinne hat dieses Bild eine Bedeutung.

Außer den Bildern, die von dem Maler auf der Liste seiner biblischen und Legendenbilder eingetragen wurden, gibt es einige Kompositionen mit starker religiöser Stimmung. Im Ausstellungskatalog von 2000, *Emil Nolde, Legende, Vision, Ekstase, Die religiösen Bilder*, sind diese Bilder zusätzlich aufgenommen: *Eremit* (Abb. 87) von 1926, *Eremit und Vogel* (Abb. 88) von 1926, *Eremit im Baum* (Abb. 86) von 1931 und *Der große Gärtner* (Abb. 85) von 1940.

Unter ihnen hat *Der große Gärtner* (Abb. 85) von 1940 bedeutungsvolle Religiosität. Nolde setzte hier ein kleines Aquarell ins größere Format des Ölgemäldes um. Er selbst hat dieses Bild nicht zu seinen religiösen Bildern gerechnet, da er darunter nur die im engeren Sinne biblischen Themen ausgewählt hatte.

Die Interpretation von Robert Rosenblum klingt sinnvoll und überzeugend:

„So wie Nolde 1894 Alpengipfel in die riesenhaften Götter einer vorchristlichen Religion verwandelt hatte, so konnte er noch 1940 mit der staunenden Frömmigkeit eines Kindes die volkstümliche Vorstellung vom „Lieben Gott“ illustrieren. Er sieht ihn von der Erde entgegenwachsenden Blumen mit unendlicher Kraft, Liebe und

Zärtlichkeit ein strahlendes Leben verleiht.“<sup>146</sup>

„Gott“ besorgt die Blumen in seinem himmlischen Garten, der keine Menschen beherbergt. Er sieht einsam, müde und traurig aus. Wegen des abendlichen Lichtes scheint die Stimmung melancholisch.

Was hat Nolde mit diesem Bild gewollt? Der Titel, *Der Große Gärtner*, ist eine dichterische Metapher. Ein Gedanke geht durch den Kopf: Gott sieht uns, die Menschen, wie die Blumen in seinem Garten.

In diesem Sinne ist das ein Schlüsselbild, um Noldes Gedanke über den Verhältnis zwischen Gott und Menschen zu verstehen.

*Eremit im Baum* (Abb. 86) von 1931 zeigt eine andere religiöse Stimmung. Die Farbkombination von Grün und Blau erregt eine romantische Phantasie schon genug. Der Eremit sitzt versteckt auf einer Astgabel im Baum, ganz isoliert und entfernt von der Welt. Das Blau, das später das typische Blau von Ives Klein geworden ist, leuchtet magisch und sticht in die Augen. Sein grünblaues Gewand läßt ihn mit dem Blattwerk und dem flachen Himmel verschmelzen, als wäre er schon ein Teil des Baums geworden. Das Gesicht des Eremiten glüht wie Feuer. Es ist das Symbol seiner Seele und seiner religiösen Leidenschaft.

Nolde hatte schon im Jahre 1926 zwei Lithographien zu diesem Thema gearbeitet. In diesen Lithographien erscheint ein Eremit mit einem großen Vogel. Über die Kombination zwischen Eremit und Vogel hat Nolde keine eigene Aussage gemacht. Der Vogel scheint wie ein Schützer des Eremiten.

Die Graphik *Eremit* (Abb. 87) zeigt einen phantastischen Vogel mit großem Kopf. Man kann nicht entscheiden, ob der Vogel ein Phönix oder ein Kranich ist. Im asiatischen taoistischen Sinne symbolisiert der Kranich

---

<sup>146</sup> Robert Rosenblum (wie Anm. 141), S. 146.

die stolze Einsamkeit und Isolation, weit entfernt vom gewöhnlichen Leben und der komplizierten menschlichen Welt. Deswegen erscheint in den taoistischen Bildern der Kranich immer bei einem Eremit oder einem klassischen Gelehrten.

In der Lithographie *Eremit und Vogel* (Abb. 88) erscheint ein Vogel mit naturalistischerem Aussehen. Aber er ist größer als der Eremit. Diese Bild-Idee steht der asiatischen Tradition nahe. Vermutlich kannte Nolde diese Kombination zwischen Eremit und Kranich von seiner Chinareise.<sup>147</sup> Nolde schrieb darüber in seiner Autobiographie wie folgt:

„So bekamen wir dort die Einladung von einem vornehmen Chinesen, der wir gern folgten. Er bewohnte ein vornehmes und schön eingerichtetes Haus mit Bibliothek, mit kostbaren Porzellanen und chinesischer Bildersammlung.“<sup>148</sup>

Es ist nicht sicher, ob Nolde damals in der chinesischen Bildersammlung dieses Motiv gesehen hat. Aber auch die Gestalt des Eremiten in der Graphik *Eremit und Vogel* (Abb. 88) sieht chinesisch aus. Sowohl das Gewand als auch seine Haltung verweisen auf chinesische Vorbilder. Das muß mit den Nachweisen weiter erforscht werden.

### **3.3. Die religiösen Gemälde: Phantastik und Ekstase**

#### **3.3.1. Phantastik**

---

<sup>147</sup> Von 1913 bis 1914 reisten Emil und Ada Nolde als Mitglieder der „Deutsch-Neuguinea Expedition“ über Moskau, Sibirien, Korea, Japan, China, Neuguinea in die Südsee.

<sup>148</sup> Emil Nolde III, S. 49.

Nolde war von seinem Naturell her sehr an phantastischen Themen interessiert. Er produzierte zahlreiche Bilder aus diesem Themenkreis. Bis in sein Spätwerk versuchte er, seine unerschöpfliche Sehnsucht nach dem Phantastischen in fast allen Techniken, mit denen er vertraut war, auszudrücken. Es gibt Gemälde, Radierungen, Zeichnung, Aquarelle und auch Holzschnitte.

In seinen religiösen Gemälden sind phantastische Elemente jedoch selten. Für diese beschränkt sich das Phantastische auf die Gestalt des Teufels oder Satan. Obwohl diese Gemälde im Zusammenhang der Darstellung religiöser Themen also eine Ausnahme bilden, sind sie doch von Interesse, weil das Phantastische eine wichtige Basis von Noldes Kunst darstellt. Die Spur dieser „figuralen Verbildlichung des Visionären, Phantastischen und Mystischen“<sup>149</sup> ist in allen seinen religiösen Bildern zu finden, wenn sie sich auch nur in wenigen deutlich konkretisiert.

Robert Rosenblum beschrieb in seinem Buch, *Die modernen Malerei und die Tradition der Romantik*, Nolde als einen Nachfolger der Romantik des Nordens. Er betonte, dass die romantische Tradition, die von Caspar David Friedrich und Philip Otto Runge begonnen wurde, im 19. Jahrhundert mit Vincent van Gogh und Edvard Munch fortlebt, erneuert und weitergestaltet wurde und in Nolde, Kandinsky und Marc im 20. Jahrhundert weitere Vertreter dieser Tradition und Mentalität gefunden hat.<sup>150</sup>

Für die nördlichen Künstler und Dichter hat diese romantische Tradition eine besondere Bedeutung. Durch die Edda, in der die mystischen und phantastischen Geschichten der nördlichen Mythologie und Legende

---

<sup>149</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 24.

<sup>150</sup> Siehe Anm. 141.

beschrieben sind, gab es besonders im Norden Europas eine traditionelle Nähe zum Phantastischen mit all seinen Symbolen und Allegorien. Die Verbindung herzustellen zwischen der romantischen Tradition und derjenigen des Phantastischen war für einen nördlichen Künstler wie Nolde demnach nahe liegend.

Aus diesem Grund wurde die Suche nach dem Phantastischen nicht nur in der Kunstgeschichte sondern auch in der Literaturgeschichte ein allgemeiner Charakter der nördlichen Künstler und Dichter.

In der Dichtung zeigte sich dies ab Ende des 19. Jahrhunderts: Die Werke Strindbergs, der als der Vorläufer des expressionistischen Dramas gilt, sind voller symbolischer und allegorischer Phantasie und beeinflussten die Dichtung des Expressionismus. Beispielsweise verwendete Barlach in seinen Dramen diese symbolischen und allegorischen Motive. Die Werke Strindbergs kannte Nolde von seinem Freund Max Wittner.<sup>151</sup>

Nolde selbst glaubte, dass das Phantastische ein grundlegendes Element des Charakters des Nordens sei.

Den Grund für das Zerbrechen der Freundschaft zu seinem jüdischen Freund Max Wittner sah Nolde in dessen Mangel an Verständnis des Nordens.

Die Äußerung Noldes darüber in seiner Autobiographie klingt etwas rassistisch, aber er bezeichnete dadurch sein Verständnis des grundsätzlichen Unterschieds zwischen Süden und Norden sehr deutlich:

„Die Rassenverschiedenheit mag zur Trennung das ihre beigetragen haben. Meine Kunst in ihren stärksten Äußerungen war ihm [Wittner] fremd. Die südlichen gebürtigen Völker erfassen nur schwer das Dämmerige, Phantastische des Nordens, diese Stunden der

---

<sup>151</sup> Außerdem machte Wittner Nolde mit Hamsun, Jacobsen und Gorki bekannt (siehe Emil Nolde I, S. 195.).

Phantasieerregungen im Leben und in der Kunst – der Süden kennt die Dämmerstunde nicht. Uns wieder fällt es schwer, ausschließlich an dem Reiz der sonnenhellen Oberfläche Genüge zu finden.“<sup>152</sup>

Weiter beschrieb Nolde den Zusammenhang zwischen deutscher Kunst und Phantasie:

„Bei der Kunst der nördlichen germanischen Völker ist man bewegt von der geistigen Wärme, der Mystik und Phantastik, von der verhaltenen Kraft und einer oft herzlich rührenden Bescheidenheit.“<sup>153</sup>

Wie diese Äußerungen belegen, bilden für Nolde die Natur und die Naturerfahrung des Nordens „mit eigenen Augen aufnehmend wiedergebend“<sup>154</sup> eine Basis seiner Phantasie neben den erwähnten Quellen der nördlichen Literatur und Sage. In der Natur des Nordens sah der Maler seine Inspirationsquelle. Seine Suche nach der Natur beschrieb er selbst wie folgt:

„Wenn die Bodennähe im romantisch phantastischen freien Schaffen mir zu verschwinden schien, stand ich suchend wieder vor der Natur, Wurzeln in die Erde versenkend und demütig in vertieftem Sehen, mit

---

<sup>152</sup> Ebenda, S. 201f.

Nolde machte ähnliche Äußerung noch in seiner Autobiographie:

„Wir nordischen Menschen verstehen merkwürdig gut die Kunst der südlichen Völker, und diese die unsrige fast nie. Es ist, als ob diese Verschiedenheit ein Naturgesetz sei wie auch die Tatsache, daß die nördlichen Völker immer nach Süden, der Sonne entgegen, gezogen sind.

Meine gelegentlich in Venedig ausgestellten Bilder erregten bei den Italienern Grauen und in München nur geringes Verstehen, - schon den Münchnern sie zu nordisch.

Die südlich geborenen Menschen sind gewandter als wir, mit zartem weicherem Sinn, und sie mögen das herbere dynamisch Eckige der nordischen Völker nicht. In peitschendem Regen, in Frost und Sturm und Schneegestöber fühlen wir in der Kälte geborenen Menschen uns herzlich wohl, ja wir lieben das Toben der Elemente dort, wo der Südländer friert. In der Kunst ist es auch so...“ ( Emil Nolde IV, S 57f.)

<sup>153</sup> Ebenda, S. 57.

<sup>154</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 189.

den Augen wiedergebend, und ein wenig Mensch dazu.“<sup>155</sup>

So kann schon in Noldes Herkunft ein Argument für seinen Hang zur romantischen Phantasie gesehen werden. Nicht nur mit verschiedenen märchenhaften Erzählungen des Nordens und Spukgeschichten, sondern auch mit Sagen und der Edda war Nolde von Kind an vertraut. Diese seit seiner Kindheit tief eingeprägte Welt der Phantasie und Legende bildet die feste Basis seiner Gedanken. Nolde schrieb sehr häufig in seiner Autobiographie über diese Themen. Dies beweist auch die Bedeutung derselben. Über die deutsche Ausprägung des Phantastischen äußerte Nolde sich folgendermaßen:

„In den Kulturen der Völker zeigt sich von Anbeginn und dauernd ein Verlangen nach Übersinnlichem, im Gottbegriff seine höchste Höhe suchend. Neben der hohen Gottheit gibt es Bacchanten und Faune, Tritonen und Nereiden, Furien und Amazonen, Undinen und Sylphen und manche mehr, in der nordisch germanischen Zeit kamen die Walküren und Elfen, die Riesen und Zwerge und in der germanisch christlichen Zeit wurden es Teufel und Engel, Zauberer und Hexen und alle die Figuren der Sagen- und Märchenwelt, grausig, drollig und lustig, böse, gut und lieb – eine köstliche, seltsam reiche Wunderwelt.“<sup>156</sup>

Auch Werner Haftmann sah den Ursprung der phantastischen Neigung Noldes in seiner norddeutschen Herkunft:

„Im Kreis seiner Gesichte ist Nolde seinem Land zwischen Meer und Meer innig verhaftet geblieben. Die nordischen Königssagen, die Sagen der Wikinger, die Legendenkreise der Nordmeere leben im dunklen unerkannten Fond seiner Phantasie. Darin wirkte auch – und man sieht es mit Staunen – die gleiche, ‚orientalische‘ Phantastik, die einstmals aus skythischen Reitergräbern in fernen Widerschein in die

---

<sup>155</sup> Ebenda.

<sup>156</sup> Emil Nolde IV, S. 13.

Ornamentik der nordisch-germanischen Völker geriet.“<sup>157</sup>

Durch die geographische Nähe zu Dänemark und der dänischen Herkunft seiner Frau Ada hatte Nolde besonders Kontakt mit den dänischen Künstlern wie Willumsen, Skovgaard, Johansen, Hammershøj und Ejnar Nielsen.<sup>158</sup> Es ist kein Zufall, dass Nolde einer breiteren Öffentlichkeit in Skandinavien so bekannt ist und von ihr so geschätzt ist. Über die künstlerische Beziehung und den Einfluss zwischen Nolde und skandinavischen Künstlern schrieb Lars Olaf Larsson in einem Aufsatz.<sup>159</sup>

Nolde betonte, dass die Aufgabe des Künstlers ist diese unwirkliche Phantasie mit Gestalt zu schaffen:

„In Wirklichkeit existieren von diesen übersinnlichen halbgöttlichen vielen Wesen auf unserer Erde keine, aber es ist uns Menschen gegeben, sie schöpferisch und sinnbildlich zu gestalten. Dichter, Musiker und bildende Künstler leben gern jenseits der trockenen täglichen Welt, und wenn es jemandem gelingt, sich eine seltsame, seine Welt zu gestalten, soll dies ein abwegiges Vergehen sein, wenn auch in Mythen, Sagen, Fabeln oder Märchen nichts von dieser zu finden ist?“<sup>160</sup>

Phantasie nahm Nolde als ein Prinzip des freien Schaffens, das die Nachahmung und die technische Begabung<sup>161</sup> hindert:

„Alle freien phantastischen Bilder dieser Zeit [um 1911], die ich malte, und auch später, entstanden ohne irgendwelches Vorbild oder Modell, auch ohne festumrissene Vorstellung. (...) Malen nach einem

---

<sup>157</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 39.

<sup>158</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>159</sup> Lars Olaf Larsson: „Emil Nolde und Skandinavien“, in: Nolde im Dialog 1905 – 1913 (wie Anm. 80), S. 242-254.

<sup>160</sup> Emil Nolde IV, S. 13.

<sup>161</sup> Vgl. Emil Nolde II, 1957, S. 85.

„Technik ist nur Technik und an sich nichts, als nur ein Mittel. Technik kann antikünstlerisch sein, wenn sie brilliert. Nur der Kunstwert im Werk ist wesentlich und bleibend.“

Naturvorbild und etwas Technik kann ein jeder mehr oder weniger gut lernen. Phantastisch schaffen kann nur der, den hierzu Begabung treibt, und – menschlich glücklicher ist wohl der, dem sie nicht gegeben wurde. Phantastisch sein in Werk ist schön, phantastisch sein ‚wollen‘ ist blöd. (...) Nachahmung ist Lüge, je erhabener das Vorbild, um so mehr.“<sup>162</sup>

In dieser Hinsicht ist sein kurzer Satz bedeutungsvoll:

„Blühende Phantasie ist weltgewinnend und bezwingend, erkünstelte hohle Täuschung.“<sup>163</sup>

Die ersten Phantasiebilder Noldes sind seine Bergpostkarten<sup>164</sup> aus den Jahren 1894 bis 1896. Nolde personifizierte die märchenhaften und poesievollen Geschichten um einzelne Alpengipfel, indem er diese als groteske Köpfe gestaltete. Nach diesen – gemalten - Bergpostkarten, mit denen er frühen Ruhm erlangte, hat Nolde Karten hergestellt, die dann in Druck gingen. 1898 erweiterte Nolde diese märchenhaften Charaktere durch eine übermalte Lithographie: *Bergriese und –riesin* (Abb. 89).

Im Jahre 1901 arbeitete Nolde eine Serie Lildstrand-Zeichnungen. Hier hat er seine Erfahrungen der Strand- und Dünenwanderungen in Lildstrand, einem kleinen dänischen Fischerdorf mit „Spuk und Spukgeschichten“<sup>165</sup> und mit Erzählungen über Räuber in seiner Jugendzeit verbunden. Seine erfundenen „zeitenthobenen, sagenhaften Naturwesen“<sup>166</sup> erschienen wieder in seinen späten grotesk-phantastischen Bildern.

*Unheimliche Gestalten am Strand* (Abb. 90) zeigt eine spannungsgeladene Szene mit zwei Figuren am Strand. Da bleiben „Spukgestalten vor der

---

<sup>162</sup> Ebenda, S. 186f.

<sup>163</sup> Emil Nolde, I, S. 48.

<sup>164</sup> Siehe Manfred Reuther: Das Frühwerk Emil Nolde (wie Anm. 133), S. 272-287.

<sup>165</sup> Emil Nolde I, S. 35.

<sup>166</sup> Karl-Ludwig Hofmann: „Anmerkungen zu den Phantasien und Grotesken Emil Noldes“, in: Nolde im Dialog 1905-1913 (wie Anm. 80), S. 166-171, hier S. 168.

Elementargewalt des Meeres, groteske nächtliche Fabeltiere, Begegnungen am Strand mit phantastischen Schreckfiguren.“<sup>167</sup>

Außer dieser Serie der Lildstrand-Zeichnungen hat Nolde damals einige Gemälde zu diesem Themenkreis gearbeitet. Besonders zufrieden war er selbst mit *Vor Sonnenaufgang* (Abb. 91). Dieses Bild erinnert deutlich an Arnold Böcklin. Der Einfluss Böcklins auf die phantastischen Bilder Noldes ist schon bekannt. Manfred Reuther berichtete darüber ausführlich in einem Kapitel seines Buchs *Emil Nolde und Arnold Böcklin*.<sup>168</sup> Darin behandelt er nicht nur Böcklins Einfluss auf Nolde, sondern auch Noldes frühe Menschenbilder. Der genaue Zeitpunkt, wann Nolde erstmals Werke von Böcklin gesehen hat, ist noch unbekannt. Aber nach Reuther waren die Bilder Böcklins Nolde schon von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an bekannt.<sup>169</sup>

Im Jahre 1905 arbeitete Nolde eine Folge von Radierungen mit der Bezeichnung *Phantasien*. Hofmann vergleicht in seinem Aufsatz ein Blatt

---

<sup>167</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 19.

<sup>168</sup> Manfred Reuther: „Emil Nolde und Arnold Böcklin“, in : Das Frühwerk Emil Noldes (wie Anm. 133), S. 288-334

<sup>169</sup> „In der Tat erreichte die allgemeine Böcklin-Begeisterung 1897 zur Feier seines 70. Geburtstages einen ausgesprochenen Höhepunkt, (...) Selbst der Kunstverein in St. Gallen trägt ihm [Böcklin] eine Ehrenmitgliedschaft an, und am 15. Oktober hält Hans von Berepsch-Valendas in einer besonderen Feier einen Festvortrag über Holbein und Böcklin. Es liegt die Vermutung nahe, daß Nolde, der dem Kunstverein bis Ende 1897 angehörte, bis zu seinem Fortgang nach München, an diesem Ereignis teilgenommen hat. (...) Ob Nolde 1893 die erste Ausstellung der Münchner Sezession gesehen hat, in der Böcklin ein eigener Raum gewidmet war, oder Münchner Ausstellungen der folgenden Jahre, an denen Böcklin beteiligt war, läßt sich nicht nachweisen. Eher anzunehmen ist, daß er bei den verschiedenen Durchreisen und auch längeren Aufenthalten in der bayerischen Metropole neben Theateraufführungen auch Museen besucht hat, etwa, was naheliegt, die Schack-Galerie mit ihrer beträchtlichen Böcklin-Sammlung. „Böcklin’s wundervolle Farbenphantastik“, schreibt 1894 Herbert Hirth in der „Kunstchronik“, wird man sich nirgends so voll bewußt, wie vor seinen hier befindlichen, durch Abbildungen überall bekannten Bildern.“ (Ebenda, S. 311-312.)

der Mappe *Phantasien* Noldes mit einer Radierung aus Francisco de Goyas *Caprichos*.<sup>170</sup> Wie Nolde in seiner Autobiographie berichtete, hat er während seines Aufenthaltes in Paris von 1899-1900 die Werke Goyas bewundert. Die Kompositionsstudien (Abb. 92) nach Goya, die Nolde 1899 direkt nachdem er dessen Werke im Louvre gesehen hatte, arbeitete, zeigen wie intensiv Nolde die dramatische Spannung zwischen Licht und Schatten studiert hat. Im selben Jahr beschäftigte sich Nolde auch wochenlang mit den Lithographien Honoré Daumiers.

Die Neigung zum Phantastischen beschäftigte Nolde auch in anderen Zusammenhängen: 1906 versuchte Nolde sich an einer Holzschnittreihe zum Thema *Märchen*. Hier behandelte er Mensch, Gespensterwelt und imaginäre Tiere, *Der große Vogel* (Abb. 93) ist ein Beispiel dafür.

Im Jahre 1915, in dem Nolde seine berühmte *Grablegung* ausführte, arbeitete er an zwei phantastischen Gemälden, die in religiösem Zusammenhang zu sehen sind. Das Bild *Saemann und Teufel* (Abb. 10) zeigt seine Verehrung für Jean-Francois Millet, wie am Anfang dieses Kapitels schon erwähnt wurde. Der *Saemann* besetzt zwei Drittel des Bildraums. Heimlich folgt ihm der Teufel, als suche er eine Gelegenheit, den Sämann plötzlich zu erschrecken. Die Ausarbeitung des Hintergrundes in drei verschiedenen Farbebene gibt dem Bildraum eine perspektivische Wirkung. Der Sämann ist auf seine Arbeit konzentriert, aus seiner Körperhaltung wird deutlich, dass er die Anwesenheit des Teufels nicht wahrgenommen hat. Die ernsthafte Konzentration in seinem Gesicht scheint eine Störung seiner heiligen Arbeit unmöglich zu machen. Die innerliche Spannung des Bildes steigert sich nicht in eine dramatische

---

<sup>170</sup> Karl-Ludwig Hofmann (wie Anm. 166), S. 169.

Situation, weil die äußerliche Gestalt des Teufels zwar grotesk und bizarr ist, aber keine bedrohliche Stärke von ihm ausgeht. Der Körper des Teufels erinnert an eine Gottesanbeterin. Durch die heimliche Annäherung ist die Figur zwar heimtückisch, aber nicht so stark und bedrohlich wie der in späteren Bildern des Künstlers. Nolde versuchte wie in einem Experiment, seinen ersten Teufel sorgfältig zu gestalten.

Auch das im selben Jahr entstandene Bild, *Der jüngste Tag* (Abb. 94), ist zu den religiösen Themen mit phantastischen Elementen zu rechnen. Die Ausschnitthaftigkeit erschwert die inhaltliche Deutung.

Der Titel klingt apokalyptisch, aber das Bild selbst lehnt eine entsprechende traditionelle Vision ab. Es zeigt nur einen Teil des Geschehens vom Jüngsten Tag. Die Interpretation von Martina Sprotte ist überzeugend:

„Der ursprüngliche Titel von *Der jüngste Tag* war ‚*Der Toten Auferstehung*‘, und dies erfaßt im Prinzip präziser den Inhalt der Darstellung: Nicht das Weltgericht mit einem thronenden Christus ist in diesem Bild das Motiv, sondern die Konfrontation von einer Gruppe erschrocken aussehender Gestalten mit einem unwirklichen Geschehen.,<sup>171</sup>

Eine Gruppe nackter Frauen und bekleideter Männer steht in Form eines Halbrundes von links unten bis rechts oben das Bild rahmend. Alle Blicke wenden sich mit großen angstvollen Augen nach links oben zu einer blauen Gestalt, wo das letzte Urteil sich vollzieht. Hinter einer gelbgrünen Flammenwand verschwinden die Verurteilten, während die, denen das Urteil noch bevorsteht, vor dieser Wand in Angst auf ihr Urteil warten. Die nackte Frau links im Vordergrund wirkt wie von magischen Kräften

---

<sup>171</sup> Martina Sprotte: Bunt oder Kunst?, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1999, S. 151.

gezogen. Die Lippen vor Staunen geöffnet, beide Arme nach vorne gestreckt und den Blick mit weit geöffneten Augen nach oben gerichtet, scheint sie von einer unsichtbaren Kraft geführt zu werden. Durch ihre Armhaltung von ihr distanziert, blicken die zwei neben ihr stehenden Männer in ungläubigem Staunen auf sie. Die beiden Männer in dunkel-violetten Umhängen und roten Kopfbedeckungen bilden – zusammen mit den anderen männlichen Figuren im Hintergrund - einen deutlichen farblichen Gegensatz: Während sich die farbliche Gestaltung des Bildes von dem Gelb der Frauen über ein Gelb-grün der Flammen zum reinen Blau des Himmels entwickelt, heben sich die männlichen Figuren davon in einem komplementären Gegensatz ab.

Der Weltenrichter erscheint als ätherische Gestalt, der mit überlangem ausgestrecktem Arm auf die Menge weist. Wie ein blaues Gespenst springt er hinter dem grün-gelben Flammenzaun hervor. Seine schwebende Haltung mit dem ausgesteckten Arm und das maskenhafte Gesicht steigern die bizarre und apokalyptische Stimmung des Bildes zu ihrem Höhepunkt. In dem Verzicht auf symbolische und allegorische Elemente gelingt es Nolde in der Fragmentierung der Szene die apokalyptische Vision effektiv darzustellen.

In dem im Jahre 1919 entstandenen *Teufel und Gelehrter* (Abb. 13) begegnet uns wieder eine Teufelsgestalt, die aber mächtiger geworden ist im Gegensatz zu der Ausarbeitung im 1915 entstandenen *Saemann und Teufel*. Er ist nun konkreter, kräftiger und bedrohlicher. Dieses Bild entstand in einer besonderen menschlichen Situation Noldes. Im Sommer 1919 war Nolde mit seiner Frau nach Island<sup>172</sup> und Grönland gereist und

---

<sup>172</sup> Die Beschreibung über Island von Nolde ist interessant:

anschließend eine Fahrt nach Hallig Hooge unternommen. Dort blieb er allein und arbeitete einige phantastischen Aquarelle. Nolde berichtete über seine damalige Situation:

„Diesmal ging es nach der Insel Föhr, wo meine Frau im Haus Gmelin wohnend blieb, ich segelte während der Osterwochen nach der Hallig Hooge. Es waren bei der Kälte noch keine Fremden dort. Mit meinen Wasserfarben und den Papieren hantierte ich tagsüber, eifrig im Freien malend, die alte Mühle, die Halligkinder und die sich schlängelnden Priele mit ihren schwankenden Brücken. Während der Stille der Nächte, wenn nur das Rauschen des Meeres hörbar war, entstanden viele und ganz merkwürdige kleine Skizzen und Blätter in magischer Phantastik, den Maler selbst überraschend. Die merkwürdigsten Wesen mit ihren Tollheiten belebten seine Stube und sie gingen mit ihm auf seinen Halliggängen, ihn fast sichtbar umschwirrend. Wenige nur wiesen zurück auf schon Gestaltetes, alle, fast alle waren neue Einstellungen und forderten neue Bezeichnungen. Ich brauchte sie niemandem zu zeigen, wie auch hätte ich dies können.“<sup>173</sup>

Haftmann interpretierte in seinem Buch diese Situation und den künstlerischen Drang Noldes. Er betonte, dass die besondere Situation des Alleinseins im fremden Ort in Meeresnähe die phantastischen Neigungen Noldes evoziert und gut motiviert hat. Die Einsamkeit hatte auf Nolde eine Art berausende Wirkung. Haftmann definierte das als ‚halluzinatorische Fähigkeit‘. Das Wort verwendet Haftmann in seinem Buch häufig, um die ekstatische Künstlerschaft und Persönlichkeit Noldes zu beschreiben. Haftmanns Interpretation dieses Bildes erklärt den damaligen

---

„Und die Stätten auf Island interessierten uns, wo Snorre Sturlason gelebt hatte und wo die frühen Things und Gerichte gehalten wurden.“

(Emil Nolde IV, S. 12.)

Snorre Sturlason hat die nordischen Königssagen niedergeschrieben.

(Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 36.)

<sup>173</sup> Emil Nolde IV, S. 13.

psychologischen Hintergrund des Malers überzeugend:

„In dieser Zeit des Alleinseins mit sich selbst verstärkten sich seine halluzinatorischen Fähigkeiten, die in einzelnen Schüben immer wieder bei ihm durchgebrochen waren, in einer ihn selbst überraschenden Weise. Ein launiges, drolliges Geschlecht kleiner Nachtwesen und Naturdämonen spukte in seiner Phantasie und nahm eine solche Gegenwärtigkeit an, daß er diese huschenden Zwischenwesen und ihre burlesken Spielsszenen überall um sich herum in seiner Stube und auf seinen Wanderungen wirklich zu sehen vermeinte. In den Nachtstunden in einem selbstvergessenen und auf die flüsternden Mitteilungen der Farbe lauschenden Hantieren mit den mitgenommenen Wasserfarben traten wie von selbst die Drollerien dieser hintergründig-burlesken Zwischenwesen auf das Papier.“<sup>174</sup>

Nachdem Nolde von der Hallig Hooge in sein Atelier in Untenwarf zurückgekommen war, setzte er einige der Aquarelle in größere Bilder um.<sup>175</sup> Dazu zählen *Teufel und Gelehrter* (Abb. 13) und *Geiz und der Satan* (Abb. 15). Hier findet die Gestalt des Teufels Zugang in Noldes groteske Phantasie.

In *Teufel und Gelehrter* arbeitet Nolde mit komplementären Farben (Rot-Grün, Gelb-Violett, Orange-Blau), eine Tendenz, die sich seit 1914 in zunehmendem Maß verstärkt. Im Vordergrund steht der Teufel, ganz nah an den Bildrand gerückt. Sein monochromer Körper in Rotviolett macht einen überwältigenden Eindruck auf den Betrachter. Das leuchtende Rot seines

---

<sup>174</sup> Werner Haftmann (wie Anm 53), S. 90.

<sup>175</sup> Nolde schrieb darüber in seiner Autobiographie:

„(...) Ich trug die Mappe an mich gepreßt voll der geschenkten Geheimnisse, als es über das Watt zurück nach Föhr und dann nach Untenwarf ging. Es entwickelten sich später nach diesen kleinen seltsamen Farbigkeiten größere gemalte Bilder: ‚Räuberhauptmann‘, ‚Teufel und Gelehrter‘, ‚Der Schwärmer‘, ‚Geiz und der Satan‘, ‚Gelehrter und Mädchen‘, ‚Seine Ahnen‘ – es waren alles Bilder, deren Auswirkung nicht in nächster Nähe lag und liegen wird. Auf Untenwarf in meinem Scheunenatelier war Leben entstanden in vielen Arbeiten.“ (Emil Nolde IV, S. 14.)

Mundes und des Barts verstärken seine groteske äußerliche Gestalt. Er verspottet den hinter ihm laufenden Gelehrten mit hochgerecktem Daumen. Durch seine frontale Gestaltung und den direkten Blick auf den Betrachter scheint er uns einladen zu wollen, bei der Verspottung des Gelehrten mitmachen zu wollen. Trotz seines schräg geschlitzten linken Auges, der dunkelblauen Kralle und seinem teuflischen Grinsen entsteht durch diese einladende kindische Geste kein überwältigender Eindruck einer Bedrohung. Sein unproportionierter Kopf wirkt wie eine Maske.<sup>176</sup> Der obere Teil des Kopfes wurde absichtlich reduziert, als habe er keinen Hinterkopf oder kein Gehirn. Deswegen sieht er nicht so schlau und bedrohlich aus, wie wir es von seinem teuflischen Wesen und von seiner äußerlichen Stärke her erwarten würden. Wegen dieser ungewöhnlichen Gestaltung des Teufels bezeichnete Haftmann dieses Bild als „burlesk“.<sup>177</sup> Nolde hatte schon zuvor in einer Radierung mit dem Titel: *Zwei Teufel* (Abb. 96) versucht, eine ähnliche groteske aber komische Gestaltung des Teufels ins Bild zu setzen. Ein dicker, dummer und ein schmaler, schlauer Teufel in tanzender Bewegung sehen weder gefährlich noch bedrohlich aus. Auch hier überwiegt eine lächerliche Gestaltung gegenüber einer Bedrohlichkeit.

In *Teufel und Gelehrter* entfernt sich der Gelehrte, den Kopf über sein aufgeschlagenes Buch gebeugt, nach links oben aus dem Bildraum. Sein

---

<sup>176</sup> Die Maske spielt in der Kunst Noldes eine wichtige Rolle, um die phantastische Stimmung zu provozieren. Als er 1911 eine Reise nach Belgien machte, wurde er von den Maskenbildern von Ensor angeregt. Sein Interesse an den Masken und den Kunstformen der Naturvölker wurde durch seine Reise nach Südasiens verstärkt; siehe Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 30f und dazu Joachim Heusinger von Waldegg: „Emil Noldes Maskenstillleben und die Ensor-Rezeption in Deutschland – Ein Überblick“, in: Nolde im Diaolg 1905-1913 (wie Anm. 80), S. 172-185.

<sup>177</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 90.

Bart, seine Kleidung und seine die Umgebung ignorierende Konzentration auf das Buch weisen ihn als typischen Gelehrten aus. Er nimmt den Teufel nicht wahr. Seine Mütze und Kleider in monochromem Gelbgrün deuten seine statische Welt und seine einseitigen Gedankengänge an. Er geht am Rande seines gelben Weges, ohne auf diesen zu achten. Hinter ihm leuchten die Sterne am romantisch-blauen Himmel, mit der gleichen Farbe wie das Gewand des Gelehrten reflektieren sie das Ideal und die Phantasie der Wissenschaft. Der Gelehrte stellt sich uns als ein in seiner Welt schwebender Schwärmer dar. Diese Gestaltung des Gelehrten spiegelt Noldes Meinung über die Intelligenz und die Wissenschaft. Deshalb ist die Interpretation Haftmanns überzeugend:

„Teufel und Gelehrter’, diese Metapher braucht für uns heute nicht mehr besonders aufgelöst zu werden. Die da herauftretende Ironie war Nolde, der dem Intellekt und aller Arbeit des wissenschaftlichen Geistes aufs tiefste mißtraute, nur zu gemäß. In vielen graphischen Blättern hat er gerade den Gelehrten in bissigen Drolieren aufs Korn genommen.“<sup>178</sup>

Nolde versuchte, verwandte Themen mit dem Satan ins Bild zu setzen; *Mädchen und der Satan* (Abb. 14) von 1918 und *Geiz und der Satan* (Abb. 15) von 1919. Zu letzterem Bild gibt es eine Vorstudie als Aquarell, die in Hallig Hooge entstanden war.

Woher kommt die Motivation des Malers zu so einem ungewöhnlichen Thema? In diesen beiden Bildern ist Satan nicht der gefährliche Anti-Christ. Er ist ein Spiegelbild unserer menschlichen Begierde. Er ist die Gestaltwerdung der Begierde, die sich in unserer menschlichen Natur

---

<sup>178</sup> Ebenda.

heimlich versteckt.

Das Gemälde *Mädchen und der Satan* (Abb. 14) provoziert eine sehr erotische und verführerische Stimmung. Im Vordergrund steht ein junges Mädchen mit langen lockigen Haaren, dessen nackter Körper in Hellrosa verlockend dargestellt ist. Der Satan, der ein tierhaftes Aussehen hat, bedroht das Mädchen hinterrücks. Mit beiden Hände nähert er sich der Schulter des Mädchens und ergreift an einer Seite ihre Haare. Seine gelben Krallen scheinen gar nicht bedrohlich, sondern von zurückhaltender Vorsicht geleitet. Er achtet auf seine Krallen, um das Mädchen nicht zu verletzen. Sein Körper, der in Dunkelgrün und Dunkelbraun dargestellt ist, vermischt sich mit den dunkelbraunen Haaren des Mädchens, so dass man die beiden auf den ersten Blick nicht trennen kann. Das symbolisiert eine innerliche Verwandtschaft dieser beiden Gestalten. Die Gestaltung des Hintergrunds, in dem sich das Braun wiederholt, unterstützt diesen Eindruck.

Das Grün in den Augen des Mädchens, das wir in den Augen des Satan wieder finden, ist eine weitere Parallele der beiden Gestalten.

In diesem Bild sieht das Mädchen viel verführerischer als der Satan aus. Die dicken roten Lippen und die rote Glut auf den Wangen des Mädchens erzeugen eine erotische Stimmung. Ihre Augen entflammen vor erotischer Vision. Vor dieser starken körperlichen Präsenz rückt der Satan auch in seiner Ausstrahlung in den Hintergrund.

In dem Bild *Geiz und der Satan* (Abb. 15) aus dem folgenden Jahr zeigte Nolde eine Variation des Themas. Der Geiz in seiner menschlichen Gestaltung scheint viel bedrohlicher und viel gefährlicher als der Satan, der Satan selbst vor der Erscheinung des Geizes erschrocken. Nolde warnt

davor, dass der krankhafte Geiz die satanische Rolle in unseren menschlichen Beziehungen spielen könnte. Das könnte je nach den Umständen gefährlicher als der Satan, weil das nicht von außen, sondern von innen, aus unserer Seele kommt.

In diesem Zusammenhang behandeln beide Bilder die Polarität der menschlichen Natur, das Göttliche und das Dämonische, die dem Maler Nolde als ein ewiges Dilemma des menschlichen Daseins tief eingepägt war. Für Nolde existiert der Satan in unserer menschlichen Natur. Eine Warnung von Nolde klingt uns in den Ohren: Jeder kann selber ein Satan werden, wenn er seine dämonische Natur nicht gut kontrolliert. Eine extreme dämonische Natur wäre bedrohlicher und gefährlicher als der Satan. In dieser Hinsicht sind die beiden Bilder nicht nur religiös sondern auch moralisch.

### **3.3.2 Ekstase**

In der ersten Phase des Expressionismus wurde die „Seele“ wieder entdeckt. Die Seelenenergie galt als eine wichtige Kraft des Kunstschaffens für den neuen Menschen. Gefühl und Leidenschaft wurden wieder als Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns entdeckt, ohne Hilfe von Verstand oder Wissen. Auch in der Religion lässt sich diese Entwicklung zur Aufwertung von Leidenschaft und Gefühl nachweisen.

Kurt Heynicke betonte dies, als er schrieb:

„Das Jahrhundert der Entdeckung der Seele ist angebrochen. Noch zuckt die Erde unter der gesteigerten Verkörperung der Leidenschaften (...) Es tut uns eine neue Religion der Seele not, ohne Dogma, ohne

Gesetz, - nur Gefühl.“<sup>179</sup>

Diese Richtung des Expressionismus intensivierte sich in der Weite des Mystischen und des Ekstatischen. Wenn wir die damalige geistige Situation berücksichtigen, mag das Auftreten der religiösen Mystik und Ekstase innerhalb des Expressionismus sehr verständlich werden. Die Schwärmerei, die wir in den mystischen und ekstatischen Werken der Expressionisten erblicken können, war das Streben nach der Wahrheit, die als Suche nach dem „verborgenen“ Gott verstanden wurde.

Die religiöse Ekstase hat eine Tradition in der Kunstgeschichte. Viele Künstler des Barock, insbesondere die spanischen Maler gestalteten dieses Thema in Heiligendarstellungen. Die hier dargestellte Ekstase äußert sich jedoch in einer stillen Selbstläuterung, die die christliche Mystik begleiten kann. Eine heftige unmittelbare religiöse Ekstase finden wir in der *Unio Mystica der heiligen Theresa* (Abb. 97) von Gian Lorenzo Bernini.

Eckart von Sydow bezeichnete in seinem Aufsatz die ekstatische Richtung des Expressionismus als „barock“. Denn „gemeinsam ist ihm und dem Barock der Sinn für die Überschwänglichkeit und die unbezähmbare Glut des Herzens“.<sup>180</sup> Und Hans Preuß sieht im mystisch-ekstatischen Charakter des Expressionismus den Übergang von der barocken Einstellung zur gotischen, weil Gotisch der Drang nach oben, nach dem Jenseitigen, Überweltlichen ist.<sup>181</sup>

Einige religiöse Bilder Noldes, die Mystik und Ekstase thematisieren, sind

---

<sup>179</sup> Kurt Heynicke: „Der Willen zur Seele“, in: Theorie des Expressionismus (wie Anm. 5), S. 105.

<sup>180</sup> Eckart von Sydow (wie Anm. 5), S. 104.

<sup>181</sup> Zitiert nach Joachim Lehmann: Religion und Expressionismus, Dissertation, Halle/Saale 1964, S. 120.

umstritten. Wenn wir Werke betrachten, die besonders das Thema der Ekstase behandeln, stellen sich folgende Fragen: Wie kann man Ekstase definieren? Wie kann man den religiösen ekstatischen Zustand identifizieren? Was bedeutet menschliche Ekstase? Was ist der Unterschied zwischen einer religiös motivierten Ekstase und einer ohne religiösen Zusammenhang? Wie kann ein Künstler diese beiden –gegensätzlichen - Formen der Ekstase in seinem Werk unterschiedlich ausdrücken? Beispielsweise gibt *Unio Mystica der heiligen Theresa* von Bernini einen sehr undeutlichen und verwirrenden Eindruck. Die Ekstase Theresas, die durch die Begegnung mit dem Heiligen Geist ausgelöst wurde, wird von Bernini sehr erotisch dargestellt. Nur die Anwesenheit des Engels verdeutlicht den religiösen Zusammenhang. In der katholischen Kirche kann die erotische Mystik negativer als in der evangelischen Kirche wirken. Die Gefahr kommt unter dem Einfluss des Hohenliedes, in der Marienverehrung oder in der Verehrung der Heiligen.<sup>182</sup>

Th. Spoerri gab in seinem Aufsatz die begriffliche Einordnung der Ekstase. Nach ihm bedeutete Ekstase im Griechischen ursprünglich eine Ortsveränderung, die Entfernung von einer Stelle. Und dieses Außer-sich-sein wird im Lateinischen als Nicht-bei-sich-sein übersetzt. Die häufigsten Beschreibungen des ekstatischen Zustandes sind Entfremdung von der äußeren Wirklichkeit, intensive Affekte, Bewusstseinsveränderung mit Erlöschen des Ich-Bewusstseins und Übermächtigwerden eines Transzendent-Numinosen.<sup>183</sup> Unter den verschiedenen zusätzlichen

---

<sup>182</sup> Siehe ebenda, S. 108.

<sup>183</sup> Th. Spoerri: „Zum Begriff der Ekstase“, in: Beiträge zur Ekstase, hrsg. von Th. Spoerri, Basel 1968, S. 1-10, hier S. 1f.

Deutungen der Ekstase ist „Erleben der Wirklichkeit Gottes“<sup>184</sup> bemerkenswert.

Diese Deutung ist für die Bilder Noldes geeignet. Denn die religiösen Bilder Noldes kamen aus seiner eigenen innerlichen Gotteserfahrung. Die starken und ungewöhnlichen religiösen Bilder sind auch sein Glaubensbekenntnis. Seine Autobiographie unterstützt das. Manchmal trieb seine rauschsuchende Persönlichkeit ihn zu starken und fremden religiösen Imaginationen an. Nolde hat im letzten Teil seiner Autobiographie einen Rückblick auf sein künstlerisches Leben gehalten und hat das in einem Satz zusammengefasst:

„Mit Begabung gesegnet, von inneren Rausch und Leidenschaften durchglüht und gehetzt, bin ich tastend, stolpernd, vorwärts schreitend meinen Weg gegangen.“<sup>185</sup>

Tatsächlich hatte Nolde einen ekstatischen Trieb in seiner Persönlichkeit und berauschte sich relativ schnell. Besonders wenn sich er mit den religiösen Problemen und den religiösen Bildern beschäftigte, intensivierte sich dieser Trieb stark. In seiner Autobiographie schildert Nolde eine solche Situation, die er als Sechzehn-jähriger erlebte:

„Oft saß ich oben in Heufach, denkend, träumend. Religiöse Probleme beschäftigten mich. Zuweilen bis zur Ekstase. Auch selbstgefundene Gedanken und erregte Pläne bewegten mich. Sollte ich Missionar werden?“<sup>186</sup>

Sein Glauben reifte mit der religiösen Atmosphäre in seiner Familie und mit dem strengen Lernprogramm damaliger norddeutscher Grundschulen.

---

<sup>184</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>185</sup> Emil Nolde IV, S. 177.

<sup>186</sup> Emil Nolde I, S. 53.

In seiner Kindheit gab es als Bücher des Wissens in seiner Familie nur die Bücher des Glaubens: die Bibel, die Hauspostille und das Gesangbuch.<sup>187</sup>

Als Schulkind musste Nolde viele Bibelsprüche und lange Reihen von Gesangsversen auswendig lernen. Der geborene freie Geist des Kindes Nolde stand im Widerspruch mit den damaligen strengen Schulprogrammen.<sup>188</sup>

Sein Verständnis und die religiöse Empfindung wurden davon kaum beeindruckt, seine religiöse Prägung empfing der Künstler aus anderen Quellen. Im St. Gallener Teil seiner Autobiographie schildert er eine interessante Episode seiner Jugendzeit, die die religiöse Atmosphäre Norddeutschlands anschaulich einfängt:

„Es ging zu dieser Zeit übers Land daheim eine innermissionische religiöse Welle, asketisch bis zur Ekstase, verdammend, oder auch in Liebe alles wollend, zündend wirkend. Sie erfaßte auch meine Familie. Ein paar Brüder volkstümlicher und inniger als die meisten der studiert-gelehrten Pastoren. – Sie beteten selbsterdachte Gebete von Mensch zu Gott und auch das Vaterunser, bitterernst und feierlich. – Einige Male bin ich dabeigewesen, wenn im Raum die Luft voll Gottesgeist vibrierte.“<sup>189</sup>

Außerhalb der Schule fand Nolde eine Umgebung, in der sein religiöser überschwänglicher Trieb ohne Hinderung entwickeln konnte.

W. Haftmann bezeichnete diesen rauschenden Trieb Noldes als „eine

---

<sup>187</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>188</sup> „Im sechsten Jahr, mit Schulbeginn, war meine frühe und freieste Zeit beendet. Den Freund Mathis beneidete ich, der ein Jahr länger als ich die Freiheit genießen durfte. Die Schule war mir Zwang. Ich war unwillig und faul. Nur zu allem Unsinn und Schlechtigkeiten bereit. Lernen tat ich nichts. Katechismus, Bibelsprüche und Gesangsvers, was auswendig gelernt werden mußte, war mir verhaßt. Abends saß ich fast regelmäßig nach. Einmal sogar bis in die Nacht hinein, bis der Lehrer den Vergessenen auf Schulbank liegend schlafen fand.“

(Emil Nolde I, S. 55f.)

<sup>189</sup> Emil Nolde I, S. 137.

halluzinatorische Fähigkeit.“<sup>190</sup> In seinem Buch hat er häufig diesen Ausdruck verwendet, um die Werke Noldes zu interpretieren. In seiner Autobiographie verwendete der Maler selbst das Wort „bis zur Ekstase“ häufig, wenn er das Verfahren seiner Arbeit beschrieb. Noldes „halluzinatorische Fähigkeit“ verstärkte sich, wenn er phantastische Themen gestaltete, und erreichte einen Höhepunkt, wenn er bei dieser Arbeit dann alleine war. Bei der Analyse der auf Hallig Hooge entstandenen Bilder hat Haftmann das deutlich gemacht. Wenn diese „halluzinatorische Fähigkeit“ mit den religiösen Themen verbunden wurde, entstanden Werke, die bei der Kritik auf Unverständnis und scharfe Ablehnung stießen. Diese „halluzinatorische Fähigkeit“ Noldes bezeichnete 1949 Walter Winkler als „eine geradezu schwärmerische Begeisterungsfähigkeit.“<sup>191</sup>

Jens Howolt erklärte in seinem Aufsatz, dass Wilhelm Worringer schon in seiner Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1908) dieses „an die Unmittelbarkeit des Gefühls gebundene Schaffen“<sup>192</sup> als ein bis zur Ekstase gesteigertes Ausdrucksbedürfnis des nordischen Menschen bezeichnet hatte und der organischen Sinnlichkeit des südlichen Menschen gegenüber stellte.<sup>193</sup>

Schon die ersten religiösen Gemälden, die Nolde im Jahre 1909 malte, zeigen ekstatische Elemente: *Abendmahl* (Abb. 26) und *Pfingsten* (Abb.

---

<sup>190</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 19.

<sup>191</sup> Walter Winkler: Psychologie der modernen Kunst, Alma Mater Verlag, Tübingen, 1949, S. 178; in diesem Buch bezeichnete Winkler Nolde als ein Schizothymiker mit der Neigung zum Autismus.

<sup>192</sup> Jens Howolt: ““Weckruf des großen Aufbruchs” – Emil Noldes religiöse Bilder als Leitbilder des Expressionismus”, in: Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder (wie Anm. 1), S. 24-29, hier S. 24.

<sup>193</sup> Ebenda, S. 27.

33).<sup>194</sup> Diese beiden aufschlußreichen Bilder – und auch die *Verspottung* – gestaltete Nolde, kurz nachdem er eine schwere Vergiftung erlitten hatte. Seine Frau Ada, die in Eilfahrten aus England zurückgekehrt war, um ihren Mann zu pflegen, ließ ihn wieder allein, weil der Maler für seine künstlerische Arbeit allein sein wollte. Seine Frau erkannte feinsinnig seine innere Belastung<sup>195</sup> und unterstützte ihn. Die ersten wichtigen religiösen Gemälde entstanden also auch in der Einsamkeit. Seine Autobiographie belegt, wie halluzinatorisch Nolde damals seine Arbeit realisiert hat:

„Ich malte und malte, kaum wissend, ob es Tag oder Nacht sei, ob ich Mensch oder Maler war.“<sup>196</sup>

Nachdem Nolde *Abendmahl* und *Verspottung* vollendet hatte, arbeitete er weiter am Pfingstbild. Die Rückkehr seiner Frau, die das vollendete Bild sah, war für Nolde eine große Störung, worauf seine Frau wieder abreiste.<sup>197</sup> Nolde berichtete darüber und beschrieb mit seinem eignen Worten das Pfingstbild:

„Dann wieder ging ich hinunter in die mystischen Tiefen menschlich-göttlichen Seins. Das Pfingstbild war aufgezeichnet. Fünf der Fischer-Apostel waren gemalt, in ekstatischer, übersinnlicher Empfängnis des Heiligen Geistes. Meine Ada kam an diesem Abend zugereist. Ich war verstört, sie sah es, und schon am nächsten Morgen, selbstgewollt,

---

<sup>194</sup> Nolde äußerte in seiner Autobiographie, dass er mit diesen Bildern die Wende seiner Kunst vom optisch äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert machte (siehe oben Anm. 79).

<sup>195</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 104.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>197</sup> Nolde hat aus diesem Grund auch niemals Schüler angenommen. In einem Brief Noldes an einen jungen Künstler kann man verstehen, dass er bei seiner Arbeit unbedingt in Alleinsein bleiben wollte:

„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.“  
(abgedruckt ohne Angabe des Empfängers und Datums in: Künstlerbriefe über Kunst, 3. Aufl., hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Wolfgang Jess Verlag, Dresden 1957, S. 614.)

reiste sie wieder, irgendwohin. Das Bild wäre wohl ein Fragment geblieben, jetzt aber malte ich glücklich weiter, lilarote Flammen über den Köpfen der Jünger, in den heilig glücksschwangeren Stunden, als sie Apostel wurden, für den göttlichen Verkünderdienst berufen und gesegnet.“<sup>198</sup>

Das Pfingstbild (Abb. 33) zeigt Jesus und die Apostel mit groben und ungeschlachten Gesichtern von maskenhafter Wildheit. In einer langen Reihe sind die Gesichter aufgereiht, nur drei Apostel wenden dem Betrachter den Rücken oder das Profil zu und schaffen damit den Rahmen für die Szene und den Raum, in dem sich das Geschehen entfalten kann.

Die starren in weite Ferne gerichteten Blicke und die gleichförmige Wiederholung der Gesichter summieren sich mit Hilfe der gesteigerten Farben zu einer dramatischen Spannung, die diesem handlungsarmen Thema allein nicht innewohnt.

Im *Abendmahl* (Abb. 26) zeigt Christi Gesicht den Höhepunkt des Leidens und der Selbstläuterung. Die Apostel sind hier ganz auf Christus konzentriert, erwartungsvoll, mitleidend, nahe. Im Pfingstbild dagegen sind die Apostel von inneren „Bildern“ ergriffen, die nur sie selbst sehen, jeder in Ekstase für sich. Ein Sinnbild ihrer Gemeinschaft kann man nur in den im Vordergrund sitzenden Aposteln erkennen, die sich über die offene Bildmitte hinweg die Hände reichen und ganz einander zugewandt an der Ekstase nicht teilhaben.

Joachim Lehmann schrieb in seiner Dissertation über diese Apostel in Ekstase als „Menschen an der Grenze“:

„In dem Pfingstbild vom Jahre 1909 sind die Menschen in Erwartung, in angespannter, fast nervöser Erregung auf das Geschehen, auf Hilfe von oben. Das sind Menschen an der Grenze, in Ekstase. Diese

---

<sup>198</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 105.

Menschen sind existentiell erfaßt. Ebenso packend in dem Unnennbaren, was sich dem Betrachter des Bildes mitteilt, ist das „Abendmahl“.<sup>199</sup>

Paul Ferdinand Schmidt analysierte 1928 in seinem Aufsatz diese beiden Bilder als religiös:

„Emil Nolde hat ganz unabhängig vom Zeitendrange seine Visionen gemalt und schon 1909 mit den gewaltigen und tief ergreifenden Bildern des „Abendmahl“ und „Pfingsten“ den ersten Platz als Kündler einer neuen Auffassung des Religiösen errungen. (...) Sein Christus und seine Apostel und Heiligen leben in einer transzendenten Welt von höchster Glut der Seele; das Körperliche ist nur Träger ihrer Leidenschaft, ihr Antlitz, häßlich für den oberflächlichen Blick, strahlt das Feuer des Leidens und der Läuterung aus. Bedeutet religiöse Kunst wahrhaft die Abwendung vom irdischen Schein, den Abglanz göttlichen Erlebens, so muß wohl Noldes Kunst mit ihren Höhepunkten christlicher Tafeln religiös genannt werden.“<sup>200</sup>

Das Pfingstbild Noldes zeigt den unmittelbaren Moment der Herabkunft des Heiligen Geistes. Das Pfingstereignis war als die Begründung der Kirche ein wichtiges Geschehnis im Christentum. Für den halluzinatorisch veranlagten Nolde lag in dem religiösen ekstatischen Wandlungsmoment des Pfingstgeschehens eine besondere Faszination. Über das Pfingstwunder heißt es in der Apostelgeschichte 2:

„Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle beieinander an einem Ort. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der

---

<sup>199</sup> Joachim Lehmann (wie Anm. 181), S. 115.

<sup>200</sup> Paul Ferdinand Schmidt: „Das religiöse Bild unserer Tage“, in: Kunst und Kirche, 6. Jahrgang 1928/29, S. 49-65, hier S. 62.

Geist ihnen gab auszusprechen.“<sup>201</sup>

Anton Henze beschrieb in seinem Buch, wie treu dieses Bild inhaltlich dem Text des Evangeliums folgt:

„Nolde lässt den Betrachter unmittelbar die Herabkunft des Heiligen Geistes schauen. Alle sind beisammen, Kopf an Kopf sitzend. Zungen wie von Feuer erscheinen über ihnen, verteilen sich und lassen sich auf jeden von ihnen nieder. Alle sind vom Heiligen Geist erfüllt. Er spricht in ihren ekstatischen Augen, er leuchtet in ihren Köpfen. Man glaubt diesen Aposteln, daß sie in fremden Sprachen reden, wie der Heilige Geist es ihnen eingibt.“<sup>202</sup>

In dem Gemälde Noldes wirken die märchenhaften Flammen des Heiligen Geistes über den Köpfen jedes Apostels. Diese unmittelbare und archaische Schilderung erinnert uns an Kinderbilder. Obwohl die Künstler in der französischen Kunstgruppe ‚art brut‘ nach dem Expressionismus naive und quasi-kindliche Darstellungen versuchten, war es selten, eine religiöse Szene so archaisch ins Bild zu setzen.

Aber mit der einfachsten und unmittelbarsten Weise ist es Nolde gelungen, das Unsichtbare ausdrucksvoll sichtbar zu machen. Die Apostel sind im irdischen Sinne ‚außer sich‘. Sie befinden sich im Höhepunkt des Einheitsmomentes von Ich und Heiligem Geist. Die Gesichter der Apostel glühen voll von himmlischer Kraft.

Im 1912 entstandenen Triptychon: *Legende: Die Heilige Maria von Aegypten* (Abb. 98) verbindet Nolde das religiöse Thema mit irdischen Motiven.

Thema ist die Wandlung der Maria von Ägypten durch eine ekstatische

---

<sup>201</sup> Lutherbibel erklärt, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1982, S. 225.

<sup>202</sup> Anton Henze (wie Anm. 43), S. 72.

Erfahrung. Auf den beiden äußeren Tafeln zeigt Nolde Maria in seiner typischen polarisierten Wahrnehmung: links als Hure, rechts als Heilige.<sup>203</sup>

Die inhaltliche Atmosphäre im erotisierten linken Seitenteil steigert und erhitzt sich in der Mitteltafel in religiöser Ekstase und findet kühle Ruhe in der Szene ihres Todes im grünen Wald im rechten Seitenteil.

Die Mitteltafel, *Die Bekehrung* (Abb. 100), stellt unmittelbar einen religiösen ekstatischen Moment dar. Es ist nicht zufällig, dass Nolde als das Motiv des Mittelbildes den leidenschaftlichen Wandlungsmoment der Vergebung und Bekehrung gewählt hat, weil dieser Moment, wie wir gesehen haben, die größte Faszination für ihn barg.

Vor dem Marienbild mit Jesuskind an der Außenwand des Tempels in Jerusalem hat Maria, die Ägypterin sich auf die Knie geworfen und bekennt ihre Unreinheit. Während die Dirne Maria im linken Seitenbild *Im Hafen von Alexandrien* (Abb. 99) das Drängen der drei gierigen Matrosen zu genießen scheint, ist sie nach dem Gebet von religiöser Ekstase ergriffen. Ihre kniende Haltung mit hoch gehobenen Armen deutet an, dass sie den Heiligen Geist erlebt. Ihr aufgerissener Mund ruft Gott und ihre großen Augen blickten eine unirdische und transzendente Welt. Die wellenden schwarzen Haare vertreten ihr Zittern von Geist und Körper und bilden einen deutlichen Kontrast zur goldgelben Wand des Tempels. Ihre rote Wange erhitzt ihre Leidenschaft. Ihr rotes Kleid, das im Gegensatz zum ruhigen Blau der Muttermaria gestaltet ist, entspricht dieser Leidenschaft und Ekstase. Die Kleidung der rechts im Mittelgrund in den Tempel eintretenden Menge nimmt in verschiedenen Rottönen das Rot des Gewandes der Maria von Ägypten auf. Das symbolisiert die innere

---

<sup>203</sup> Siehe Friederike Weimar: „Weltbild – Wunschbild: Frauenbild“, in: Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder (wie Anm. 1), S. 45-50.

Verwandtschaft zwischen Maria und den Pilgern. Der Boden des Tempels in verschiedenen Lilatönen stellt eine weitere Verbindung zwischen ihnen her.

Im rechten Seitenbild, das den Titel *Der Tod in der Wüste* (Abb. 101) trägt, wird die erhitzte leidenschaftliche Atmosphäre gekühlt. Nach der ursprünglichen Geschichte stirbt Maria von Ägypten in der Wüste, wo sie nach ihrer Bekehrung gelebt hatte. Aber Nolde hat die Wüste in einem Wald mit grünen Pflanzen und Bäumen verwandelt. Die unidentifizierbaren Blumen in kräftigem Blau und Hellrot - den Vordergrund vor ihrem behaarten Körper rahmend - machen die Natur überirdisch. In dieser Verwandlung der Wüste in ein blühendes Land spiegelt sich eine Sehnsucht nach dem Paradies, die vielen damaligen Künstlern gemeinsam war.

Im selben Jahr hatte Nolde eine erste Version dieser Szene gearbeitet. Es zeigt die Szene des Todes der Maria von Ägypten, trägt aber den Titel: *Legende: Die Heilige Maria von Aegypten* (Abb. 102). In dieser ersten Version des dritten Bildes ist Maria mit lockigen Haaren, jüngerem und unbehaarten Körper dargestellt. Sie liegt auf den Boden gebettet, die Hände in einer betenden Haltung verschränkt. Ihre Augen sind geschlossen, als solle ihr Tod damit bestätigt werden. Auch hier ist die Wüste in einen blühenden Garten verwandelt: verschiedenen Blumen, überwiegend in Rottönen drängen sich in den Vordergrund und verdecken teilweise den Körper Mariens. Der halbnackte Zosimas segnet die gestorbene Maria mit erhobener Hand. Sein Gesicht ist gezeichnet von Trauer und seine eingesunkene Haltung ist ohne Intensität und Kraft.

Im dritten Bild des Triptychons (Abb. 101) zeigt Nolde einen anderen Moment. Auch in betender Haltung hat sie jedoch die tränennassen Augen

noch halb geöffnet.

Die roten Lippen Mariens sind noch zum letzten Gebet geöffnet. Die erotische Ausstrahlung ihres nackten Körpers ist durch die Behaarung verloren gegangen. Dadurch sieht sie aus wie ein Urmensch. Warum Nolde zu dieser sehr ungewöhnlichen Darstellung gegriffen hat, lässt sich nicht klären. In seinem anderen Bild (Abb. 103), das im selben Jahr entstand und selben Titel trägt, stellte Nolde Maria mit einem behaarten Körper dar. Nach dem ursprünglichen Titel *Urweib und Jüngling* ist diese behaarte Maria ein Urweib zu erkennen.

In dieser Hinsicht können wir vermuten, dass Nolde die entsexualisierte heilige Maria in seinem Triptychon als eine urwesentliche Gestalt darstellen wollte.

Der Löwe in dem Bild *Der Tod in der Wüste* weint vor der sterbenden Maria. Der fromme Abt Zosimas in violetten Rock<sup>204</sup> und mit silbergrauen Haaren betet für Marias ewige Seligkeit. Er ist alt aber seine Haltung und sein Blick strahlen Charisma mit geistiger Intensität und Kraft aus. Seine zusammengefalteten Hände sind in Dunkelrot dargestellt. Rot ist Noldes Lieblingsfarbe und „drückt für ihn „Heiligkeit“ aus.“<sup>205</sup>

Die besondere Bedeutung dieser Farbe, genauer: des Rotviolett, für Nolde erklärt sich aus einer Anekdote aus seiner Kindheit. Als er acht Jahre alt war, versuchte er mit Fruchtsaft aus Holunderbeeren und Rote Bete ein Bild zu machen. Seit der Kindheit wurden das Rot und das Violett eine

---

<sup>204</sup> „Das Violett der Kleidung von Zosimas wies in der Kirchenhierarchie üblicherweise auf den hohen Rang eines Würdenträgers, im Mittelalter galt es zu dem als Farbe der Trauer.“

(Annabelle Görgen: Emil Nolde: Maria Aegyptica, Broschüre für die Hamburger Ausstellung 2000/01.)

<sup>205</sup> Ebenda.

Leitfarbe seiner Kunst.<sup>206</sup> Die Verwendung dieser Farbe in den Christusbildern zeigt, wie deutlich diese Vorliebe ist. Mit wenigen Ausnahmen hat Nolde Christi Haare und seinen Rock immer in rot oder rotviolett gearbeitet. Mit der Darstellung der betenden Hände des Zosimas in Dunkelrot erklärt sich also in dem Wunsch des Künstlers, sie als heilig zu kennzeichnen.

Nicht nur im *Abendmahl* und in *Pfingsten*, sondern auch in dem Triptychon der Maria von Ägypten tragen die Gestalten die starken Züge des Exotischen und des Wilden. Dasselbe gilt für viele andere religiöse Bilder Noldes.

G. F. Hartlaub interpretierte 1919 in seinem Buch „Kunst und Religion“ die Apostel Christi als „wüste lallende Exoten“ mit den „vertrauten Zügen niederdeutscher Schiffer.“ Aber in ihnen entdeckte Hartlaub zugleich „eine Fülle subtilster seelischer Eigenschaft.“ Die Marien um den Kreuzesstamm der Mitteltafel vom *Leben Christi* beschrieb er als „halb Kosaken“, Maria von Ägypten als „eine tierhaft nubische Dirne“ und den heiligen Zosimas als „eine Art von Wildaffe.“<sup>207</sup>

Aber in seiner weiteren Interpretation für die Verbindung des Exotischen und Wilden mit dem Religiösen in den Bildern Noldes kühlt er diese scharfe Kritik ab und gibt uns eine überzeugende Erklärung:

„Das Primäre in ihm [Nolde], der Sinn seines Exotismus ist der fast gewaltsame Trieb, sich selber auf den Grund zu kommen, alle „Zivilisation“, alles Nur-Europäertum der Kunst, alle äußere Technik, Schönheit zu vergessen um jenes Grundes, jener Urschicht willen.

---

<sup>206</sup> „Mit Holunder- und Rotebeetensaft machte ich Malversuche, ich mochte so sehr gern die rotviolette Farbe, aber sie wollten nicht gut gelingen. Mit dem zu Weihnachten erhaltenen Farbenkasten – wie war das ein Glück – ging es besser.“

(Emil Nolde I, S. 52.)

<sup>207</sup> G. F. Hartlaub (wie Anm. 33), S. 86.

Und diese Urschicht ist nicht in einem bürgerlich ethischen Sinne das viel berufene „Rein Menschliche“, nicht Rousseaus Idyll, auch nicht Nietzsches Bestie, kein Ideal, keine Konstruktion – in ihm ist das Wildeste und Plumpste mit dem Göttlichen zugleich veranlagt. Der Urmensch: biologisch ein dumpfes Tier und doch <für den Wissenden> dem Paradies, dem geistigen Urstande noch ganz nahe, wie das Kind, über das wir Erwachsenen lächeln und staunen zugleich.<sup>208</sup>

Diese Interpretation ist ein wichtiger Hinweis für das Verständnis der religiösen Bilder Noldes. Damit erklärte Hartlaub - besser als der Maler selbst -, was Nolde mit seinen religiösen Bildern suchte.

Eine andere Variante der emotionalen Ekstase ist im *Tanz um das goldene Kalb* (Abb. 104) zu finden, das 1910 entstand. Das zeigt eine Szene aus dem 2. Buch Mose 32, die die Verehrung des goldenen Kalbs behandelt. Nolde konzentriert sich bei diesem alttestamentlichen Thema auf den irdischen Moment des rauschhaften Tanzes ums Goldene Kalb. Inhaltlich behandelt dieses Bild einen unmoralischen und erotischen Tanz als exotischen Kult. Das ist „nicht verinnerlichte Religiosität, sondern ein heidnisches Motiv.“<sup>209</sup>

W. Haftmann betonte dieses „helle, scharfe, barbarisch festliche Bild“ als „das inhaltlich ungehemmteste und formal kühnste unter den religiösen Bildern.“<sup>210</sup> Wenn wir Noldes besonders großes Interesse für die Wandlung und die Grenzerfahrung des Menschen berücksichtigen, hat alleine das rauschhafte Motiv dieses Bildes den Maler genug fasziniert. Die Wandelbarkeit menschlicher Existenz wurde in eine dionysische Szene transponiert. Vermutlich hat Nolde die Möglichkeit des ‚Außer-sich-seins‘

---

<sup>208</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>209</sup> Martina Sprotte (wie Anm. 171), S. 129.

<sup>210</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 52.

als eine mögliche menschliche Grunderfahrung interpretiert. Seine Tanzbilder reflektieren diese Haltung.

Die vier halbnackten Tänzerinnen wirbeln vor dem goldenen Standbild des Kalbs. Die Struktur dieses Bildes hat einen starken Nachklang vom ersten seiner Tanzbilder, *Wildtanzende Kinder* (Abb. 105), das ein Jahr vorher entstanden war. Den impressionistischen Pinselstrich in den *Wildtanzenden Kindern* hat er nun in großflächige Formen umgewandelt. Drei der Tänzerinnen besitzen rote Haare. Ihre Körper sind mit Gelb und Orange beschrieben. Eine von ihnen trägt ein kurzes Röckchen und die zwei anderen tanzen nackt. Die vierte Tänzerin, die ein blaues Tuch um die Hüften geschlungen trägt, provoziert die heidnische und exotische Atmosphäre mit ihrer rotvioletten Haut und den grünblauen Haaren. Auf dem hellweißen Boden wirbeln auch die Schatten ihrer dynamischen Bewegungen in hellblauer. Im Hintergrund sind das Publikum und das goldene Kalb sehr schematisch, nur als Farbflächen dargestellt. Hinter dem Publikum lodern die roten Flammen des Opferfeuers empor.

Das Tanzmotiv entwickelte für Nolde eine besondere Bedeutung. Im Jahre 1912 arbeitete Nolde wieder ein sehr evokatives und exotisches Bild, *Kerzentänzerinnen*(Abb. 106), das eine ähnlich rauschhafte Stimmung hat. Hier verband Nolde die Motive Tanz und Feuer. Der in Wellen aufgetragene Pinselstrich und die überwältigende rote Farbe unterstützen die dionysische Stimmung. In der Kombination von Tanz und Feuer erhitzt sich die seelische und emotionale Spannung, die an eine wilde Kulthandlung einer primitiven Rasse erinnert. Fünf Jahre später verwandte Nolde dieses Motiv in einem Holzschnitt (Abb. 107). Schon 1910 hatte Nolde in einem kleinformatigen Holzschnitt (Abb. 108) versucht, Tanz mit

Feuer zu verbinden. Das heißt, dass das Tanzmotiv mit primitivem und exotischem Charakter schon vor der Reise nach Südasiens für Nolde geprägt war und nicht durch die Anschauung entwickelt wurde. Seine Reise hat das Interesse für die Möglichkeiten der Verbindung von freier Bewegung und heftigem Rhythmus mit dem Primitiven nur bestätigt und gefestigt. Für Nolde war mit dem Tanz immer die Vorstellung des Wilden, Entfesselten und Rauschhaften verbunden.<sup>211</sup>

Wolfgang Kretschmer beschrieb in seinem Aufsatz „Rausch und Ekstase“ diese als menschliche Grundphänomene, die in bestimmten Situationen entstehen, durch verschiedenartige körperliche Einflüsse oder spontan. Er bezeichnete auch den Tanz als eine Quelle des Rausches.<sup>212</sup>

Kretschmer beschreibt die negative Einschätzung der Ekstase in der christlichen Tradition wie folgt:

„Der Rausch war bisher – zum Unterschied von außereuropäischen Kulturen – kein anerkanntes positives Element unseres Lebens. Die christliche Tradition setzt eine bestimmte Haltung des Menschen sich selbst und der Welt gegenüber voraus, die der Apostel Petrus unmißverständlich und unabänderlich mit dem Gebot kennzeichnet: Seid nüchtern und wachet! Deutlicher läßt sich der Abstand vom Rausch nicht ausdrücken. (...) Dem Europäer, auch dem äußerlich atheistischen, ist es tief eingewurzelt, daß man sich nur mit klarem Bewußtsein und ohne Hilfen vom Körper her, d. h. Allein aus direktem persönlichen Einsatz heraus menschlich vervollkommen darf und rechtfertigen kann. So sind auch Rausch und Ekstase ausdrücklich aus dem sakralen Raum und dem religiösen Gemeinschaftsleben verbannt. Dies schloß dann nicht nur die Berausung mit außereuropäischen Drogen aus, sondern zügelte auch die musikalische, tänzerische und erotischen Begeisterung.“<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Ebenda.

<sup>212</sup> Wolfgang Kretschmer: „Rausch und Ekstase“, in: Rausch-Ekstase-Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung, hrsg. von Hubert Cancik, Patmos Verlag, Düsseldorf 1978, S. 120-131, hier S. 124.

<sup>213</sup> Ebenda, S. 124-125.

Nolde schließt sich in seinem Urteil über den Kulttanz und Maskentanz im Rahmen des katholischen Faschings dieser Meinung und schreibt in seiner Autobiographie:

„Masken und Maskentänze – Kult und Freude aller Naturvölker. Erst bei uns Zivilisierten werden auf den Maskeraden die Masken rosig, häßlich und ordinär, allem Kunstempfinden fern. Die Kulttänze und Maskierungsbräuche bei den Urvölkern sind mir verständlich, doch ist mir die Maskierungsleidenschaft im Zusammenhang mit der christlichen Religion nie ganz klar geworden. Auch der Sinn des ganzen Faschings nicht, mit seinem Altar der Pierrots, wo die tausende Jungfrauen alljährlich ihre Unschuld opfern. Ich weiß auch nicht, weshalb der Katholizismus Volk und Intelligenz besser im kindlichen Kirchenglauben erhalten kann, als die Gemeinschaft der Evangelischen sie im Bibelglauben zu fesseln vermag?“<sup>214</sup>

Die leidenschaftlichen exotischen Tanzbilder Noldes zeigen, dass der Tanz in einen freudig erhobenen Rausch hineinführen kann. Das wäre „die ewige dionysische Sehnsucht nach Wandlung und Verklärung“<sup>215</sup>, die die Menschheit auch weiterhin bewegen wird.

Das Interesse für den Tanz ließ den Maler in der Großstadt zahlreiche Skizzen und Zeichnungen aus den Cabarets produzieren. Noldes Interesse am Großstadtleben konzentrierte sich auf Besuche des Cabaret und des Maskenballs. Zeichnend beobachtete er die Tänzer, in seiner Autobiographie äußerte er sich dazu:

„An dem Tanz als Kunstäußerung, aber auch als Bewegung, als Leben, hatte ich immer meine Freude.“<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 132.

<sup>215</sup> Wolfgang Kretschmer (wie Anm. 212), S. 131.

<sup>216</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 140.

Verstärkt wurde sein Interesse am Tanz durch die Bekanntschaft mit Mary Wigman.<sup>217</sup> Nolde war von ihren neuen modernen Formen des Tanzes tief begeistert und bewunderte sie sehr. Es ist kein Wunder, dass die freie Bewegung und die spontane, unmittelbare Ausdrucksweise des modernen Tanzes schnell zu einem ein Thema seiner Kunst wurde.

Nolde versuchte einmal, auch die irdische erotische Ekstase ins Bild zu setzen. Das 1945 zerstörte Bild mit dem Titel *Rausch* (Abb. 109) ist uns nur in einer Abbildung überliefert. Die erotische rauschhafte Atmosphäre lässt auch in der Abbildung deutlich erkennen.

Ein anderes Bild, das einen ähnlichen Titel - *Ekstase* (Abb. 110) - trägt, ist in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, weil sein ursprünglicher Titel *Mariä Empfängnis* war. Zudem hatte Nolde es ursprünglich in seine Liste der religiösen Bilder aufgenommen. Erst im Nachhinein hat Nolde das Bild von der Liste gestrichen und den Titel in *Ekstase* geändert. Die provokative Weise, in der Maria in dem 1929 entstandenen Gemälde ihren Körper präsentiert, erklärt, warum Nolde den Titel ändern musste. Aber der neue erschwert die Interpretation des Bildes.

*Mariä Empfängnis* ist ein selten gewähltes Thema in der Kunstgeschichte. Bevorzugt wurde die Darstellung der Verkündigung Mariä. Die Umsetzung des Themas ist auch schwierig. Der spanische Barockmaler Bartolomé Esteban Murillo zeigt die Maria Immaculata auf der Mondsichel. Seine Maria steigt mit Unterstützung der Engel hoch in den Himmel wie in der *Assunta* von Tizian. In seinem anderen Bild stellte Murillo *Unbefleckte Empfängnis* dar. Er entsexualisierte das Geschehen, indem er Maria in einer

---

<sup>217</sup> Nolde schrieb darüber in seiner Autobiographie (Emil Nolde II, 1957, S. 195.) und er berichtete auch die Bekanntschaft mit dem jünger Hamburger Tänzerpaar Lavinia Schulz und Walther Holdt (Emil Nolde IV, S. 77.).

häuslichen Szene zeigte. Bei einer Handarbeit unterbrochen wendet sie ihren verklärten Blick nach oben, wo die Taube des Heiligen Geistes zwischen Wolken hervorleuchtet. Im Gegensatz zu diesem herrlichen Bild zeigt Nolde uns eine fast pornographisch anmutende Szene.

Die nackte Maria nimmt den Vordergrund des Bildes ein, sie kniet und streckt mit hinter sich aufgestützten Händen ihren Busen und ihre Scham nach vorne in einer sich schamlos anbietenden Geste. Diese ist nicht eindeutig an die im Hintergrund auftauchende Gestalt gerichtet, sondern spricht ebenso den Betrachter an.

Die runden Körperformen, der Begriff „schwellende Formen“ drängt sich geradezu auf, sind von einer prallen Erotik, die in einen Kirchenraum nie Platz finden könnte.

Selbst in *Josephs Versuchung* (Abb. 69), einem Bild, dessen Hauptmotiv die erotische Verführung ist, hat Nolde die Versucherin – Potiphars Frau – nicht so direkt sexuell dargestellt.

Die Erscheinung Christi oder Heiligen Geistes, dessen grüner, skeletthafter, gespenstischer Körper aus dem lilafarbenen Hintergrund auftaucht, erschreckt Maria, die den Kopf abwendet und nur aus den Augenwinkeln auf diese Erscheinung blickt. Das Hellrot um die Gestalt wirft einen Lichtschein auf Mariens Körper und modelliert ihn im Helldunkelgegensatz eines leuchtenden Gelb gegen das Violett der verschatteten Partien. In der Gestalt der Erscheinung ist entweder Christus oder der Heilige Geist zu identifizieren. Die Geschichte des Evangeliums legt eine Interpretation als Heiliger Geist nahe, aber wenn wir die typischen äußerlichen Züge Christi von Nolde berücksichtigen, können wir in dem hellroten, die Gestalt umgebenden Kranz die Noldeschen roten Haare

seiner Christusfiguren erkennen. Der Körper taucht aus Rauch und Wolken zwischen Blumenknospen auf. Die glühend roten Haare und Lippen Christi, die durch den Gegensatz zur dunklen Haut noch heller illuminiert scheinen, funktionieren als Beleuchtung der Szene. Christus zeigt Maria ein dunkelgrünes Kreuz, das sein kommendes Schicksal symbolisiert. Wie der Engel Gabriel verkündigt er die unbefleckte Empfängnis.

Über dieses freimütige Bild berichtete Nolde seinem Freund Hans Fehr in einem Brief vom 5. 19. 1929. Daran können wir erkennen, dass die Gestaltung des Bildes ihm selbst Zweifel bereitete:

„Um mich, an den Wänden hängen die neuen Bilder. Das ist immer schön, wenn es ein glücklicher Sommer war. (...) Das letzte ist gar seltsam, etwas wie Mariä Empfängnis schwebte mir vor, instatt Gelb und glühend Rot, Lila und – soll man so etwas nicht auch malen können oder dürfen?“<sup>218</sup>

Im Jahr darauf änderte Nolde den Titel und schloss das Bild aus der Liste seiner religiösen Bilder aus. Der nächste Teil seines Briefes an Fehr erklärt, dass er dieses Bild als ein Experiment verstand. Der Maler wollte einmal versuchen, das schwierige religiöse Thema in aller künstlerischen Freiheit zu behandeln. Sein letzter Satz klingt wie ein Ablassbrief:

„Alles läßt sich malen innerhalb der in den Farben liegenden Möglichkeiten. Nur darf außerhalb der Farbe nichts anders im Werk zur ersten Hauptsache erhoben werden, sei es Dichtung, Musik, Religion, oder auch Form, Geistigkeit, Spiel und ebensowenig das Gegenteil von all diesem. So dachte ich heute während den Arbeiten. Die Grenzen des Möglichen sind sehende Augen unendlich, wenn geborene Künstlerhände glücklich bildend sind. Wie doch so oft die Gedanken weit umherschweifen, oft gerade während dem schönsten Schaffen; sie brauchen nicht zugegen zu sein.“

---

<sup>218</sup> Zitat nach Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 102.

Malen ist Malen.“<sup>219</sup>

Obwohl Nolde dieses Bild aus der Liste seiner religiösen Bilder gestrichen hat, bleibt der religiöse Zusammenhang durch das christliche Kennzeichen des Kreuzes bestehen.

### 3.4. Theologische Interpretation

Zwischen Kunst und Religion besteht immer ein unvermeidlicher Konflikt. Unzählige Theologen und Kunsthistoriker haben versucht, diese Frage zu untersuchen und eine Lösung zu finden. Aber sie versuchten immer, diesen Konflikt aus ihrer Perspektive zu verstehen und zu lösen. Deswegen bleibt die Spannung zwischen Kunstauffassung und theologischer Interpretation immer bestehen und ist nicht lösbar. Ein entscheidender theoretischer Maßstab lässt sich nicht definieren, weil es in der Theologie immer um „Grenzfragen, Grenzprobleme“<sup>220</sup> geht, die sich mit objektiven wissenschaftlicher Kriterien nicht vollständig analysieren lassen.

Hans-Eckehard Bahr stellte die Schwierigkeit dieser Frage im Vorwort seines Buches *Poiesis: Theologische Untersuchung der Kunst* fest:

„Es ist ein Stigma der Gegenwart, daß die Jahrhundertealte Kluft zwischen der Kirche und den Künstlern noch immer nicht überbrückt ist. (...) der Prinzipielle Widerspruch zwischen der heute

---

<sup>219</sup> Ebenda, S. 102-103.

Der Kommentar Fehrs zur dieser Beschreibung ist interessant. Das klingt nicht so kritisch. Darin atmet das tiefe Vertrauen zu seinem Malerfreund:

„Wie merkwürdig! Einem Tiefenpsychologen wird dieser Brief manches Rätsel aufgeben. Einfach sind diese Gedankengänge nicht.“ (Ebenda, S. 103.)

<sup>220</sup> G. F. Hartlaub: Fragen an die Kunst, K. F. Koehler Verlag, Stuttgart 1950, S. 7.

vorherrschenden konservativen Gestalt des Christentums und dem Künstler unserer Tage wird dadurch aber nicht aufgehoben, sondern nur verdeckt. Zunächst beruht dieser Widerspruch auf einer beiderseitigen Unkenntnis über die Situation des jeweiligen Gegenübers. Viele Künstler ahnen nichts von den kühnen Einzelexperimenten neuer Zeugenschaft in Kirche und Theologie. Umgekehrt ist die neue Erkundung der Wirklichkeit, wie sie in der künstlerischen Moderne geschieht, der Kirche weithin verborgen geblieben. Das gilt besonders für die gegenwärtige Literatur und bildende Kunst.“<sup>221</sup>

Tatsächlich werden die Fragestellungen der Kunst, speziell im Umkreis der Kunst des 20. Jahrhunderts, in der neueren evangelischen Theologie noch kaum berührt. Und ebenso werden die theologisch relevanten Probleme der religiösen Kunst des Expressionismus nicht gesehen.

Es ist nicht möglich, im Rahmen dieser Betrachtung eine vollständige Theologie des Christusbildes zu geben. An dieser Stelle soll die Frage nach Kunstauffassung und theologischem Denken nur in Bezug auf Noldes religiöse Bilder, insbesondere seine Christusbilder, untersucht werden. Ein weiterer Aspekt sollen die Möglichkeiten der theologischen Interpretation seiner Bilder sein.

Die theologische Berechtigung der bildlichen Darstellung Christi ist eine nicht zu beantwortende Frage. Es gibt immer gegensätzliche Meinungen dazu. Beispielsweise polemisierte Kierkegaard gegen die bildliche Darstellung Christi. Er bewertete diese als Sünde.<sup>222</sup>

Aber Paul Althaus betonte in seinem Aufsatz:

„Es gehört zu unserer menschlichen Natur und wir brauchen uns dessen nicht zu schämen (denn Gott hat uns zu geistig-leiblichen

---

<sup>221</sup> Hans-Eckehard Bahr: Poesis: Theologische Untersuchung der Kunst, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1963, S. 9.

<sup>222</sup> Zitat nach Joahim Lehmann (wie Anm. 181), S. 137.

Wesen geschaffen), daß wir Jesu Christi geistiges Antlitz innerlich auch als leibliches vor uns sehen. Das ist nicht verboten und ist keine Sünde, sondern entspricht einfach der uns von Gott gegebenen geistig-leiblichen Natur. Dann kann es aber auch nicht wider Gottes Sinn und Gebot sein, wenn wir dieses innerlich im Geiste gesehene leibliche Bild Christi auch äußerlich gestalten, nämlich in der Illustration der Bibel.“<sup>223</sup>

Für die Ergänzung zitierte Althaus die Aussage Luthers weiter:

„Luther sagt: „Ists nun nicht Sünde, sondern gut, daß ich Christi Bild im Herzen habe, warum sollts Sünde sein, wenn ichs in Auge habe?““<sup>224</sup>

Daran im Anschluss stellt sich konsequenterweise die Frage nach den Grenzen der Darstellung, bzw. nach den Möglichkeiten, das geistige Bild in eine leibliche Gestaltung zu überführen. Das geistige Bild von Christus kann bei jedem Menschen verschieden sein. Doch auch diese Frage lässt sich nicht abschließend beantworten. Daher würde die weitere theologische Berechtigung der bildlichen Darstellung Christi auch in diesem Fall vom Thema wegführen.

Aber die Rolle einiger Theologen, die auf die Dichtung und Kunst der Moderne die schwerwiegenden Einfluss ausgeübt hatten, ist nicht zu unterschätzen. Dabei werde ich mich auf Karl Barth als Hauptvertreter der ‚dialektischen Theologie‘ und auf Paul Tillich mit seinem ‚religiösen Sozialismus‘ beschränken. Sie waren die geistigen Zentralgestalten der expressionistischen Jahre.

Die dialektive bzw. negative Theologie oder auch Theologie der Krisis geht von einem strikten Dualismus Gott – Mensch, Unendlichkeit –

---

<sup>223</sup> Paul Althaus: „Die Illustration der Bibel als theologisches Problem“, in: Neue Zeitschrift für systematische Theologie, 1. Bd., 1959, S. 314-326, hier S. 320f.

<sup>224</sup> Zitat nach Althaus, S. 321.

Endlichkeit, oder Glauben – Religion aus.<sup>225</sup> Barth thematisierte die aus menschlicher Perspektive unerreichbare Distanz zwischen Mensch und Gott. Der Barthsche ‚verborgene Gott‘ bildete einen neuen Wendepunkt der Gotteserfahrung. Seine Auffassung von der Begrenztheit der menschlichen Möglichkeiten in Bezug auf Gott kann man auch bei Ernst Barlach finden. Der paradoxe Selbstmord der Zentralgestalt Hans Iver in Ernst Barlachs Drama *Der Arme Vetter* ist eine logische Konsequenz dieses Verständnisses. Wolfgang Rothe betonte dies in seinem Buch:

„(...) Nicht anders ist Gott für Barth ‚der unbekannte Gott, der in einem Lichte wohnte, da niemand zukann‘, - der verborgene, abwesende Gott Barlachs, Jahnns und zahlreicher weiterer Expressionisten.“<sup>226</sup>

Im umgekehrten Sinne geht vom Expressionismus kaum eine Wirkung auf die Theologie aus. Denn die Bedeutung des Expressionismus wird vor allem im kirchlichen Bereich auch heutzutage noch immer verkannt und unterschätzt. Eine Ausnahme scheint hier Paul Tillich zu sein. Für ihn hat der Expressionismus eine ganz besondere Bedeutung.

Tillich hat im Rahmen seiner universalen Religionsphilosophie schon seit Ende des Ersten Weltkriegs entschlossen das Problem einer ‚Theologie der Kultur‘ in Angriff genommen.<sup>227</sup> In seiner 1922 erschienenen Betrachtung ‚Kairos‘ betonte Tillich die ‚Prophetie‘ gegen die konventionelle bürgerliche Gesellschaft und gegen das Alte.<sup>228</sup> Der prophetische Geist, den Tillich meint, schafft Neues und erschüttert jeden festen Standpunkt. Bei

---

<sup>225</sup> Siehe Wolfgang Rothe: Expressionismus, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, S. 43.

<sup>226</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>227</sup> Hans-Eckehard Bahr (wie Anm. 221), S. 48; siehe, Paul Tillich: ‚Über die Idee einer Theologie der Kultur‘, in: Religionsphilosophie der Kultur, Philos. Vortr., Nr. 24, ed. Arthur Liebert, Berlin 1919, S. 29-52.

<sup>228</sup> Zitat nach Wolfgang Roth (wie Anm. 225), S.44.

den expressionistischen Malern fand Tillich dies widergespiegelt. Ihm schien es, dass die expressionistischen Künstler des ersten Jahrzehnts zuerst ‚prophetisch‘ den ‚neuen Geist‘ verkündeten.<sup>229</sup> In seiner provozierenden Radikalität ist der expressionistische Geist mit der Tillichschen Prophetie verwandt. Aus diesem Grund wurde die expressionistische Kunst von Tillich sehr positiv gewertet.<sup>230</sup> Als Theologe machte er zahlreiche Aussagen und Betrachtungen über die Kunst, besonders über die expressionistische Malerei.

In seinem grundlegenden Aufsatz über Kunst und Religion versuchte er, vier Stufen der Beziehung zwischen Kunst und Religion herauszuheben.<sup>231</sup> Nach Tillich umfasst die erste Stufe Kunstwerke ohne explizit religiöse Thematik. Dazu gehören Historienmalerei und Portraits. Die Werke der zweiten Stufe haben auch keinen religiösen Inhalt. Aber wenn ein Künstler in seiner Gestaltung unbewusst die Selbst-Interpretation einer Zeit versucht, bedeutet das, dass „etwas aus den Tiefen an die Oberfläche durchbricht“. Tillich bezeichnet das als die „existentialistische“ Stufe und nennt diesen Stil einen religiösen. Dazu gehören Cézanne, van Gogh und Munch, vor allem aber Picassos *Guernica*, das Tillich als eins der stärksten protestantischen Bilder bezeichnete. Zur dritten Stufe gehören Kunstwerke,

---

<sup>229</sup> Zitat nach Wolfgang Roth (wie Anm. 225), S. 49.

<sup>230</sup> Wolfgang Rothe schrieb in seinem Buch darüber:

„Tillich war wohl der einzige protestantische Theologe, in dessen Blickfeld der Expressionismus, vornehmlich als Malerei, trat. In „Grundlinien des religiösen Sozialismus“ (1923) äußert er, im Expressionismus lägen, wie in dem erwachenden Verständnis für „hieratische“ und „primitive“ Kunst, „Tendenzen auf eine mit sakramentalen Gehalt erfüllte theonome Kunst“ (Paul Tillich: Gesammelte Werke, Bd. II, S. 104). Die innere Nähe des neuen protestantisch-theologischen Denkens zur expressionistischen Kunst ließ ihn die letztere außerordentlich positiv bewerten.“ (Wolfgang Roth (wie Anm. 225), S. 48.)

<sup>231</sup> Siehe Paul Tillich: „Religion und bildende Kunst“, in: Quatember, 20 (1955/56), S. 198-203.

die religiöse Inhalte haben, aber keine Kraft zeigen, wie Raffaels *Madonna mit Kind*. Tillich hält diese Art von Kunst für „gefährlich gottlos“, und meint, dass man gegen sie kämpfen müsse. Tillich betonte in seinem anderen Aufsatz, dass die Landschaft von van Gogh und das Stilleben von Cézanne viel religiöser seien als die Christusbilder von Ude.<sup>232</sup> Für Tillich ist die Ausdrucksweise wichtiger als der religiöse Inhalt. Für ihn verschlingt die künstlerische Form den religiösen Gehalt.

Auf der vierten und höchsten Stufe sieht Tillich ein Übereinstimmen von religiöser Thematik mit religiösem Stil. El Grecos *Kreuzigung*, Grünewalds *Isenheimer Altar* und die moderne *Kreuzigung* von Graham Sutherland gehören zu dieser Stufe. An vorderster Stelle stehen für Tillich hier aber die Werke von Nolde und die *Kreuzigung* von Georges Rouault.

Tillich unterschied in einem anderen Aufsatz mit dem Titel „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche“<sup>233</sup> fünf Stilelemente als die fünf Typen der religiösen Erfahrung. Unter den fünf Religionstypen (sozusagen fünf möglichen religiösen Erfahrungen) bezeichnete Tillich die expressionistische Bewegung als „den ekstatischen, vom Geist inspirierten Typ“ und das expressionistische Element entspricht dem solchen Religionstyp.<sup>234</sup>

In der ursprünglichen englischen Ausgabe dieses Aufsatzes kann man die Bilder wissen, die Tillich für seinen Vortrag als typische Beispiele des

---

<sup>232</sup> Siehe Paul Tillich: „Excerpt from The Religious Situation“, in: On Art and Architecture, ed. by John Dillenberger, Crossroad, New York 1989, S. 67-75, hier S. 69.

<sup>233</sup> Ursprünglich war dieser Aufsatz ein Vortrag, den Tillich 1959 in New York gehalten hatte. Für die Erklärung jeder Stufe zeigte Tillich in seinem Vortrag viele Bilder als Beispiele. Die deutsche Ausgabe wurde verkürzt, seine Aussagen zu den einzelnen Bildern sind nicht enthalten. Die englische Ausgabe des gesamten Vortrags ist in Paul Tillich. On Art and Architecture abgedruckt; siehe Anm. 232, S. 139-170.

<sup>234</sup> Paul Tillich: „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche“, in: Gesammelte Werke, Bd. IX, Evangelisches Verlagwerk, Stuttgart 1967, S. 356-368, hier S. 365.

expressionistischen Elementes gewählt hat: van Gogh, Munch, Derain, Marc, Schmidt-Rottluff, Heckel und Nolde.<sup>235</sup> Und weiter ist hier eine sehr interessante Aussage Tillichs dokumentiert:

„Nolde – Pentecost [Pfingsten]. And I must confess that some of my writings are derived from just this picture, as I always learned more from pictures than from theological books.“<sup>236</sup>

Was Tillich von Noldes *Pfingsten* (Abb. 33) für seinen theologischen Gedanken gewonnen hat, darüber machte er keine weiteren Aussagen. Aber es ist interessant, dass *Pfingsten* dem Theologen Tillich eine so prägende Erfahrung war. Das entspricht der Bedeutung, die der Isenheimer Altar von Grünewald für Karl Barth hatte.<sup>237</sup>

In anderen Vorträgen und Aufsätzen äußerte Tillich sich über die besondere Qualität, die er in Noldes Werken sah.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Die folgenden Abbildungen sind zu erkennen:

Van Gogh–*Hills at St. Remy*, Munch–*The Scream*, Derain–*The London Bridge*, Marc–*Yellow Horse*, Schmidt-Rottluff–*Peter and Fishermen*, Heckel–*Prayer*, Nolde–*Pentecost*, *Prophet*; siehe Paul Tillich. On Art and Architecture (wie Anm. 232), S. 151.

<sup>236</sup> Ebenda.

In diesem Zusammenhang ist eine weitere Äußerung in seinem Aufsatz zu finden: „In der Ausdruckskraft des Expressionismus und der Sachlichkeit der neuen Architektur fand ich Kategorien geistiger Schöpfung, die auch für meine theologische Arbeit bedeutungsvoll wurden.“

(Paul Tillich: „Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur“, in: Gesammelte Werke, Bd. IX (wie Anm. 234), S. 345-355, hier S. 345.)

<sup>237</sup> Siehe Reiner Marquard: Karl Barth und der Isenheimer Altar, Calwer Verlag, Stuttgart 1995.

<sup>238</sup> „Nolde, an expressionist of the German school which started in 1905, like other German expressionists tried to renew, by means of the expressionistic forms which they had created, the religious symbols of the past. Sometimes I am impressed by them [Nolde’s religious paintings] – but in most cases I feel they do not succeed.“

(Paul Tillich: “Existential Aspects of Modern Art”, in: Paul Tillich. On Art and Architecture (wie Anm. 232), S. 89-102, hier S. 99.)

„I like Nolde very much and I knew him personally. But I would say that, when he tried to paint religious subjects, he could do it only in a way which must be called “manneristic-ecstatic”.“

Was ist es, was die expressionistischen Bilder so revolutionär und ungewohnt erscheinen ließ? Woher kamen die Spannung und der grundlegende Konflikt zwischen Kunst und theologischem Nachdenken?

Das könnte in der Darstellung Christi als Leidenden begründet sein. Unter den biblischen Illustrationen ist eine Darstellung der Geißelung, der Verspottung Christi oder Kreuzigung für die Seite der Kirche umstritten. Zwischen Erniedrigung als Menschwerdung Christi und göttlicher Herrlichkeit als Sieger Christus können die unterschiedlichen Auffassungen der Kunst und Religion entstehen.

Lehmann wies auf dieses Problem in seiner Dissertation deutlich hin:

„Der Christus des Expressionismus ist der Christus der übersteigerten Geistigkeit und Bewegtheit, er ist der dynamische Christus der Tempelreinigung und der Leidende und verlassene Christus von Gethsemane und Golgatha. Dieser Christus trägt alle Leiden, Ängste und Klagen der Menschheit und des Künstlers. Diese Christusgestalt ist durchaus nicht der Ausfluß einer übersteigerten und krankhaften Geistigkeit der expressionistischen Maler, sondern sie ist im Neuen Testament zu Hause und verwurzelt. Sie war bisher nur übersehen oder bewußt verdrängt worden, um der bequemen oder lauen Frömmigkeit nicht zu schaden.“<sup>239</sup>

Die Expressionisten, die im leidenden Christus das moderne Menschenbild abgebildet sahen und dieses Christusbild in den Vordergrund stellten, mussten die kritische Prüfung der Kirche ertragen, obwohl ihre meisten religiösen Bilder ohne kirchlichen Auftrag entstanden. Aber diese Bilder sind zuallererst als Darstellung der eigenen privaten religiösen Erlebnisse der Künstler zu sehen, was ihre Bedeutung aber nicht einschränken muss. Dazu schrieb Lehmann am Beispiel von Nolde und

---

(Paul Tillich: "Art and Society", in: Paul Tillich. On Art and Architecture (wie Anm. 232), S. 11-41, hier S. 39.)

<sup>239</sup> Joahim Lehmann (wie Anm. 181), S. 151-152.

Barlach:

„Emil Noldes religiöses Werk ist so stark und zahlreich, obwohl er auftraglos und aus innerem Antrieb diese Bilder schuf, daß die Anzahl der Werke mit christlicher Thematik annähernd beispiellos dasteht. Es ist bezweifeln, ob dieser Vorwurf zu Recht besteht, denn letztlich ist jeder Glaube des Menschen eine „private“ Sache in dem Sinne, daß der Mensch in einem Verhältnis zu Gott steht und eine Wechselwirkung zustandekommt. Diese Gegebenheit ist vorerst unabhängig von einer Bindung an eine Kirche oder die Gemeinde. Für Künstler, die der Kirche fern standen, gab es keine andere Möglichkeit des religiösen Erlebens als das Private. Im übrigens müßte Barlach unter dasselbe Verdikt fallen wie Nolde, denn Barlach war kein Kirchenchrist.“<sup>240</sup>

K. Ledergerber schrieb in seinem Buch *Kunst und Religion in der Verwandlung* über die subjektive und schöpferische Fähigkeit in der modernen religiösen Kunst wie folgt:

„Die moderne Kunst greift zurück auf die wesentlichen Elemente religiöser Kunst, die seinerzeit zur Bildung der echten Sakralkunst geführt haben, sie erneuert aber nicht die alte kollektive Sakralkunst selber, sondern verbindet das Religiöse mit dem schöpferischen Wirken der Künstlerindividualität.“<sup>241</sup>

In dieser Hinsicht kann man Nolde und Barlach als typisches Beispiel nennen.

Seit seinen künstlerischen Anfängen sind Noldes Bilder heftigen Angriffen und Widerspruch ausgesetzt. Nolde schildert die kritische Reaktion seiner Zeitgenossen auf seine Bilder in seiner Autobiographie. Darunter gibt es solche Ausdrücke wie „schwärzester Pessimismus“, „Verbrechen wider die Kunst“, „wildgewordene Farbe wie irrsinnig“, „Verhäßlichung und Verzerrung“ und „Todsünden gegen Geschmack und

---

<sup>240</sup> Ebenda, S. 147.

<sup>241</sup> Karl Ledergerber (wie Anm. 28), S. 98.

Kultur.“<sup>242</sup>

Insbesondere die religiösen Bilder waren das Ziel scharfer Kritik. Zum Beispiel schrieb der Kritiker Leo A. Ueberle im *Mannheimer Tageblatt* anlässlich der großen Ausstellung 1921:

„In den Werken Noldes sehen wir einen Weg, der nach abwärts, zum geistigen Tode führt. Von Nolde weiß ich, daß er berühmt ist, kenne die Hymnen, die mehr oder weniger Berufene auf ihn singen, kenne auch die schwindelnde Höhe der Preise, die man für seine Bilder bezahlt. Und so habe ich mich denn mit dem Panzer der Wahrhaftigkeit gewappnet und sage trotz alledem nein, weil mir die Ehrlichkeit lieber ist, als die Mode... (...) Er malte religiöse Bilder. Als Uneingeweihter wollte er die Schleier des Mysteriums lüften. Dafür liegt er heute tot; seine Tafeln starren in Braun, der Farbe der Verwesung... (...) Der Christus – unser aller Christus -, wenn Nolde sich eigene Götter schafft, muß er sie auch benennen – wird zum brutalen Metzgergesell, Joseph, der seine Träume erzählt, zum stammelnden Azteken, und die Maria bringt ein Präparat für pathologische Anatomie zur Welt und so weiter.“<sup>243</sup>

Das war herbe Kritik von konservativer Seite.

Aber auch Carl Einstein kritisierte 1926 die religiösen Bilder Noldes in seinem Buch. Nach Einstein zeigen die Bilder Noldes „eine unbestimmt schwärmende Religiosität, die kaum zu geistiger und formaler Genauigkeit oder Verbindlichkeit gerät.“<sup>244</sup>

Hans Fehr berichtete über die Entwicklung der Kritik zu Noldes Bildern in den Zwanziger Jahren:

„Breite Schichten, im Kreise der Gebildeten und im Kreise des (nicht verbildeten) Volkes ehrten ihn und seine Kunst. Immer häufiger wurden Ausstellungen gemacht, sogar in Amerika (1923). Immer seltener dagegen las man in Zeitungen und Zeitschriften von

---

<sup>242</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 86f.

<sup>243</sup> Zitat nach Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 77-78.

<sup>244</sup> Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926. 3.Aufl., Propyläen Kunstgeschichte XVI, Berlin 1931, S 158.

„Brutalität“, von „Verstümmelung der Form“, von „aufdringlichen, abstoßenden Farben“, von „ungeheuerlichen Geschmacklosigkeiten“. In einem Briefe anlässlich einer Ausstellung sagte er: Es war so unangenehm laut in den Räumen. ‚Schrecklich, schrecklich‘, rief einer. ‚Prügelstrafe wäre nicht genug für so einen Kerl‘, rief ein anderer.“<sup>245</sup>

Wie oben schon erwähnt, erfuhr das neunteilige Altarbild *Das Leben Christi* (Abb. 45) eine sehr schwierige Ausstellungsgeschichte.<sup>246</sup> Bevorzugte Zielscheibe der Kritik war die *Heilige Nacht* (Abb. 47) wegen der fleischklumpenartigen Darstellung des Jesuskindes.

H.-E. Bahr sagte in seinem 1963 veröffentlichten Buch, die religiösen Bilde Noldes seien nie von der Kirche angenommen worden, weil die Gemeinde gespürt habe, dass Nolde den entscheidenden Grundzug des Mysteriums Christi verfehlt habe.<sup>247</sup>

Lehmann kritisiert diese Haltung Bahrs in seiner Dissertation von 1964:

„Wie sehr auch heute noch das expressionistische Christbild in theologischen und kirchlichen Kreisen mißtrauisch betrachtet wird und dadurch in Mißkredit gerät – sehr zum Schaden der Theologie –, beweist H. E. Bahr in seiner „Theologischen Untersuchung der Kunst“. Das erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, denn Bahr gehört zur jüngeren Generation, die zu dieser Kunst eigentlich ein besseres Verhältnis haben mußte.“<sup>248</sup>

Lehmann setzt seine zustimmende Auffassung der Bilder Noldes, besonders der *Heiligen Nacht* dagegen:

„Nolde hat meines Erachtens sehr wohl das Mysterium Christi gesehen und gestaltet. Er ist darin neben vielen andern Malern seiner Zeit geradezu ein Neuerer. Er entdeckt das Mysterium Christi wieder neu. Wo sonst in der Kunst wurden Christusgestaltungen von solcher

---

<sup>245</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 77.

<sup>246</sup> Siehe Martin Urban (wie Anm. 84), S. 23-35 und dazu Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 57.

<sup>247</sup> H.-E. Bahr (wie Anm. 221), S. 301.

<sup>248</sup> Joahim Lehmann (wie Anm. 181), S. 146.

Eindringlichkeit gegeben? (...) Bahr meinte, an dem Bilde „Heilige Nacht“ zeige sich besonders deutlich der Fehlansatz Noldes. (...) Wieso Bahr diesem Werk entnehmen will, daß es nur Legende sein soll, ist nicht klar. (...) Es ist nicht zu ersehen, wieso Noldes Bild ins unwirklich Märchenhafte zielt. Die Farbe kann dafür doch wohl nicht verantwortlich gemacht werden. Auf dem Bild sind Maria mit dem Kind, Josef und im Durchblick durch die Stalltür die herankommenden Hirten zu sehen. Gerade in der Gestaltung des Themas der „Heiligen Nacht“ ist es gefordert, das Mysterium der Menschwerdung Gottes deutlich zu machen. Über diesem Geschehen liegt der Zauber, der schon in den Worten „Heilige Nacht“ zum Ausdruck kommt.<sup>249</sup>

Hans Fehr schrieb in seinem Buch über die innerliche Qual des Malers wegen der ablehnenden Haltung der Kirche:

„Es bedrückt ihn [Nolde], daß nicht in einer einzigen Kirche ein religiöses Bild von seiner Hand zu finden war, und er fragt, ob wohl Gott nicht genügend dafür gesorgt habe oder ob die Menschen nicht wissen, wie gerne er (Gott) sie dort sehen würde. Der Kirche wirft er vor, daß sie völlig untätig blieb. Es sei ihr eben nicht genehm gewesen, daß er die Apostel und andere heilige Männer als Juden malte und nicht in alten Stile, mit klassisch ausgeprägten Gesichtern. In einem Brief von 1930 wirft er der Kirche vor, daß sie sich allzusehr um die Reichen und Vornehmen kümmere. Wo aber sind die Schwachen und Beladenen, Obdachlosen und die Armen, die Christus alle so liebte? Sie halten Gottesdienst in ihrer Art in Kaschemmen und Baracken.“<sup>250</sup>

Ein weiterer problematischer Aspekt für die theologische Interpretation ist das ekstatische Element in den religiösen Bildern Noldes. Denn die Kirche richtet sich immer gegen ekstatische Elemente, in denen sie eine Bedrohung sieht.<sup>251</sup> Aber im christlichen Sinne ist die Ekstase nichts Abwegiges, weil sie in der Urkirche durchaus nichts Ungewöhnliches war.

---

<sup>249</sup> Ebenda, S. 149-150.

<sup>250</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 112.

<sup>251</sup> Paul Tillich: „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche“ (wie Anm. 234), S. 366.

Und wie schon oben behandelt, ist die Ekstase als eine dynamische geistige Bewegung zu verstehen. Von den expressionistischen Künstlern wurde die Ekstase als eine treibende Kraft der schöpferischen Leistung gefordert.

Tillich konstatierte, dass ein an sich unreligiöses Sujet durch die Ekstase des Künstlers religiös gefärbt werden kann:

„Es ist in der Tat möglich, in einem Cézanneschen Stilleben, einem Marcuschen Tierbild, einer Schmidt-Rottluffschen Landschaft, einem Noldeschen Erotikbild die unmittelbare Offenbarung einer absoluten Wirklichkeit in den relativen Dingen anzuschauen; der Weltgehalt, erlebt in des Künstlers religiöser Ekstase, scheint hindurch durch die Dinge; es sind „heilige“ Gegenstände geworden.“<sup>252</sup>

Den Teufel bzw. Dämon thematisierte Nolde mehrfach. In diesen Darstellung ist immer auch ein ekstatisches Element enthalten. Lehmann schrieb darüber in seiner Dissertation:

„Wenn Nolde Teufel und Dämonen malt, ist das Ekstase ohne Gnade, vermutlich jedenfalls. Das besagt jedoch nicht, daß nicht Gott trotzdem dabei ist.“<sup>253</sup>

Lehmann sah in Noldes Gemälde *Der große Gärtner* (Abb. 85) ein Gegenstück zu seinen Teufels- und Satansbildern.<sup>254</sup> In *Der große Gärtner* spielt Gott mit seiner reinen Schöpfung. Die göttliche Majestät wird verniedlicht und er ist dann nur der gütige alte Mann, der niemand Schaden tut.<sup>255</sup>

Die Beurteilung Noldes in der Nachkriegszeit ist entgegengesetzt zur Verfemung der Nazizeit, aber auch zur Kritik der Zwanziger Jahre. Rudolf

---

<sup>252</sup> Paul Tillich: „Religiöser Stil und religiöser Stoff in der bildenden Kunst“ (wie Anm. 234), S. 312-323, hier S. 320.

<sup>253</sup> Joahim Lehmann (wie Anm. 181), S. 121.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>255</sup> Ebenda, S. 143.

Probst zeigte 1952 eine große Ausstellung der Gemälde und der graphischen Blätter in Mannheim. Edwin Kunz schrieb dazu:

„Nolde hat eine neue Unmittelbarkeit gewonnen, eine neue Unmittelbarkeit zur Natur, zu den Menschen, eine neue Unmittelbarkeit auch zu uns, als den Betrachtern seiner Kunst und in all dem zusammen, so ist zu glauben, auch eine neue Unmittelbarkeit zu Gott. Er hat das Verbindliche, das Glatte, das Gefällige, kurz das in landläufigem Sinne Schöne zeit seines Lebens von sich abgewiesen, und Gott hat ihn dafür auf einer höheren Stufe eine andere Art von Schönheit finden lassen, die aus der Wahrheit kommt.“<sup>256</sup>

Wenn man den Angriff von Leo A. Ueberle<sup>257</sup> für die Mannheimer Ausstellung und die scharfe Kritik von Carl Einstein<sup>258</sup> berücksichtigt, ist das eine deutliche Neubewertung.

Tillich konstatierte, dass die Theologie der bildenden Kunst die Lehre von der Manifestation des Göttlichen im künstlerischen Akt und den künstlerischen Schöpfungen ist. Die Voraussetzung dieser Theologie der bildenden Kunst ist, dass jedes religiöse Werk die Erfahrung letzten Sinnes und Seins zum Ausdruck kommen muss. Für Tillich sind die Madonnen, die Kreuzigungen, Auferstehungen und biblischen Geschichten der Renaissance-Maler keine wirklichen Schöpfungen religiöser Kunst. In ihnen fehlen die Erfahrung des Geistes und die durchbrechende Macht des Expressiven.<sup>259</sup>

Tillich äußerte seine Meinung zur theologischen Interpretation und der Kunstkritik wie folgt:

„Was ein Bild sagt, kann keine Kunstkritik, keine Kunst Philosophie,

---

<sup>256</sup> Zitat nach Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 143.

<sup>257</sup> Siehe Anm. 243.

<sup>258</sup> Siehe Carl Einstein (wie Anm. 244), S. 157-162.

<sup>259</sup> Siehe Paul Tillich: „Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur“ (wie Anm. 236), S. 345-355.

überhaupt keine Kombination von Begriffen sagen. Und wenn das Bild von dem spricht, was uns unbedingt angeht, und darum religiöse Symbole künstlerisch gestaltet, so tut es das in anschaulicher Form, was Theologie in begrifflicher Form tut. Aber keine Theologie kann ersetzen, was die Kunst tut – wie das Wort nicht das Sakrament ersetzen kann.“<sup>260</sup>

Diese Aussage weist darauf hin, dass ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen der theologischen Interpretation und der künstlerischen Einschätzung eines Kunstwerks existiert. Wenn man eine theologische Bestimmung eines Kunstwerks versuchen will, kann man sich nur nach der begrifflichen Kategorie der Theologie richten. Deswegen kann es richtig sein, die Kunst als einen isolierten ästhetischen Wertebereich aufzufassen.

In diesem Zusammenhang betrachtete Rietschel-Graff den Komplex des Ästhetischen „als ein selbstständiges Gebiet des menschlichen Geisteslebens“ und die Kunst entsprechend nur mehr als Gegenstand für den „ästhetischen Genuß.“<sup>261</sup>

Hans Fehr, der mit dem Maler Nolde sehr eng verbunden war, verbürgte sich für die Frömmigkeit seines Freundes. Er wies in seinem Buch auf die fromme Gläubigkeit seines Malerfreundes hin:

„Und etwas vom Rührendsten und Feinfühligsten, das ich je aus seinem Mund hörte, lautet: „Als ich ein Kind war, acht oder zehn Jahre alt, habe ich innigst meinem Gott versprochen, daß, wenn ich groß werde, wolle ich ihm für das Gesangbuch ein Lied dichten. Das Gelübde ist nie erfüllt worden. Aber viele Bilder habe ich gemalt und wohl mehr als dreißig religiöse. Ob die wohl einen Ersatz bilden?“ Wie stark muß der Gottesglaube in einem Menschen befestigt sein, wie innig die Hingebung an das höchste Wesen, wenn er so sprechen kann! Nolde fühlt, wie er mit seiner Kunst im Dienste Gottes steht. Das gab ihm immer wieder Sicherheit. Das half ihm

---

<sup>260</sup> Ebenda, S. 348.

<sup>261</sup> Zitat nach H.-E. Bahr (wie Anm. 221), S. 33-34.

hinweg über die vielen Hindernisse, welche ihm das Leben aufbürdete. Wer weiß, ob er ohne diese innere Zuversicht die Kraft gehabt hätte, uns diese beglückenden Bilder zu schenken?<sup>262</sup>

Diese Äußerung lehnt den Verdacht der Blasphemie ab, den die religiösen Bilder Noldes ertragen mussten. Vor dem autonomen Bereich dieser Gläubigkeit sollte eine kirchliche Kritik oder eine theologische Interpretation verstummen.

Fehr betonte, dass die religiösen Bilder Noldes aus seiner frommen Gläubigkeit produziert wurden. Er erklärte, welche Bedeutung diese Bilder im Leben Noldes hatten:

„Die ganze Schwere des nordischen Mannes [Nolde] trat oft hervor. Quälende, zermürbende Gedanken verfolgten ihn im Wachen und im Träumen. In dieser tiefen Gottgläubigkeit frug er immer wieder nach der Liebe und Güte Gottes und nach der Schuld der Menschen. Aus diesen schweren Bedrückungen, aus diesen zersetzenden Kümernissen flüchtete er sich in seine großen, religiösen Bilder, wie in die Maria Aegyptica und in sein gewaltiges neunteiliges Altarwerk. Sie brachten Ruhe und Ausgleich in den Zwiespalt, den Nolde oft überwinden, oft niederkämpfen mußte.“<sup>263</sup>

Jede Zeit hat ihr eigenes Christusbild. Die religiösen Bilder Noldes reflektieren den neuen Zeitgeist der damaligen Zeit und zeigen eine völlig neue und der damaligen Zeit entsprechende Christusgestalt wie bei anderen expressionistischen Künstlern. Die religiösen Bilder Noldes verkörperten eine Realität, die nicht in die traditionelle Konzeption der Theologie passte.

Wenn man die theologische Berechtigung für die religiösen Bilder Noldes nur im Aspekt der starken Expressivität finden will, werden sie

---

<sup>262</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 112.

<sup>263</sup> Ebenda, S. 80.

weiterhin umstritten bleiben. Aber wenn man seine Frömmigkeit und die Absicht seiner religiösen Bilder berücksichtigt, kann man keine Spur von Blasphemie finden. An dieser Stelle muss in Zweifel gestellt werden, ob die absolute Anwendung eines theologischen Maßstabs auf die verschiedenen Kunstwerke aus der unterschiedlichen Zeit immer gültig ist.

Die Aussage von Georges Braque klingt ausdrücklich:

„Sobald die Sakralkunst auf das Allerweltsniveau erniedrigt wird, handelt es sich nicht mehr um einen Akt des Galubens, sondern der Propaganda.“<sup>264</sup>

Mit den Sätzen von Lehmann soll der schwierigste Teil dieser Arbeit abgeschlossen werden:

„Emil Noldes religiöses Werk ist so stark und zahlreich, obwohl er auftraglos und aus innerem Antrieb diese Bilder schuf, daß die Anzahl der Werke mit christlicher Thematik annähernd beispiellos dasteht (vergl. das Verzeichnis der religiösen Bilder). Es ist zu bezweifeln, ob dieser Vorwurf zu Recht besteht, denn letztlich ist jeder Glaube des Menschen eine „private“ Sache in dem Sinne, daß der Mensch in einem Verhältnis zu Gott steht und eine Wechselwirkung zustandekommt. Diese Gegebenheit ist vorerst unabhängig von einer Bindung an eine Kirche oder die Gemeinde. Für Künstler, die der Kirche fern standen, gab es keine andere Möglichkeit des religiösen Erlebnisses als das Private. Im übrigen müßte Barlach unter dasselbe Verdikt fallen wie Nolde, denn Barlach war kein Kirchenchrist.“<sup>265</sup>

### **3.5. Eigenschaften der religiösen Gemälde von Emil Nolde**

---

<sup>264</sup> Zitat nach Manfred Reuter: „Emil Noldes religiöse Bilder. Das Werk und sein geistiger Ort“, in: Emil Nolde (wie Anm. 45), S. 91-118 hier S. 98.

<sup>265</sup> Joahim Lehmann (wie Anm. 181), S. 147.

In Bezug auf die Verständlichkeit eines Kunstwerks stellt sich immer die Frage nach dem Konflikt zwischen der Absicht des Künstlers, seiner Fähigkeit, diese im Bild umzusetzen und dem Verständnis des Betrachters.

Die schwer verständliche moderne Kunst fordert eine große Bemühung des Betrachters und vertieft diesen Konflikt. Der Künstler trägt die Verantwortung für sein Werk. Wenn ein Werk schwer zu interpretieren ist, wendet sich der Betrachter anderen Hilfsmitteln zu und versucht, die ursprüngliche Absicht des Künstlers aus seiner Autobiographie, aus Briefen oder Tagebüchern zu erschließen.

Die Absicht des Künstlers aber muss sein, mit seinen Werken mehr als mit seinen Schriften auszudrücken. Die ähnliche Äußerung machte Nolde einmal in einem Brief an Herrn Sahr:

„Ich würde so gern in Worten meine Kunst etwas näher erklären, aber – die Kunst selbst eben ist meine Sprache, in der nur ich vollends das sagen kann, was mich treibt und bewegt.“<sup>266</sup>

Nolde beschrieb seine Prioritäten folgendermaßen:

„Ideen an sich sind nur der erste Teil. Ihre Durchführung der zweite. Mein Buch kam nicht zur Ausgabe. Das Malen schien mir wichtiger und Bücher Sache anderer.“<sup>267</sup>

Im Hinblick auf leichte Verständlichkeit für den Betrachter waren Noldes Bilder nicht gut gelungen. Manchmal war die zeitgenössische Kritik an seiner religiösen Kunst ganz fern von seiner künstlerischen Absicht. Deswegen können die schriftlichen Materialien Noldes zu einem tieferen Verständnis führen. Die Autobiographie und die Briefe Noldes sind ein guter Wegweiser für das Verständnis besonders seiner religiösen Kunst.

---

<sup>266</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 120.

<sup>267</sup> Ebenda, S. 179.

Dort finden wir Aussagen Noldes über seine Darstellungsabsichten.

Folgende Aspekte beschreiben die zentralen Elemente von Noldes religiösen Bildern: Die eigene Frömmigkeit des Künstlers, phantastische und ekstatische Elemente, die Verbindung von Urwesenhaftem und Primitivem, Kunst aus Instinkt und die rassistische Züge seiner biblischen Figuren.

Die religiösen Bilder Noldes entstanden ohne kirchliche Unterstützung und Anerkennung. Ihre Basis sind die prägenden innerlichen Gotteserfahrungen seiner Kindheit und Jugend, aufgehoben in der religiösen norddeutschen Strenge, die sein Umfeld bestimmte.

Nolde selbst betont den eigenständigen Charakter seiner Bilder. In einem Brief von 5. Juli 1916 äußerte er sich dazu:

„Die biblischen Bilder sind intensive Jugenderinnerungen, denen ich als Erwachsener Form gebe. Die Legendenbilder traten als Stoff später an mich, die vorhingenannten sind ganz selbstgewordene. Vielleicht grade deshalb vielen so unzugänglich und manchen so unangenehm.“<sup>268</sup>

Die phantastischen Elemente stehen in einer Beziehung zu den mystischen Gestalten seiner norddeutschen Heimat, während die ekstatischen Elemente auf seiner „halluzinatorischen Fähigkeit“ basierten, die den Maler „bis zur Ekstase“ an seine Arbeit drängten.

Aus diesem Zusammenspiel aus einer religiös geprägten familiären Umgebung, einem Umfeld auf dem flachen norddeutschen Land am Meer, indem nicht nur Kinder an Spukgestalten glaubten und Noldes eigenem Hang zur Ekstase entstehen die Gestalten, die Nolde in seiner Bildern lebendig werden lässt.

---

<sup>268</sup> Emil Nolde Briefe 1894-1926, hrsg. von Max Sauerlandt, Neuausgabe, Fische-Verlag, Berlin, 1967, S. 120-121.

Den biblischen Gestalten seiner Bilder gab Nolde urwesenhafte und primitive Züge. Aus dieser unkonventionellen Verbindung entsteht ein Paradox. Wie Hartlaub formulierte<sup>269</sup>, ist für Nolde „das Wildeste“ und „das Plumpste“ „dem Göttlichsten“ gleichwertig. Diese ungewöhnliche Verbindung scheint aus traditioneller Sichtweise sehr widersprüchlich und entweihend. Für Nolde dagegen ist das kein Paradox, sondern ein notwendiges Prinzip seiner religiösen Bilder.

Da Nolde seiner Bilder aus diesem Fundus von quasi inneren Bildern schuf, und er diese möglichst unmittelbar umsetzen wollte, ist eine Ablehnung intellektueller Einflüsse auf seine Arbeit eine logische Konsequenz.

Für die höchste malerische Vollendung suchte Nolde die „Hingabe an den reinen Instinkt“.<sup>270</sup> Nolde konstatierte, dass seine religiösen Bilder nur seinem eigenen Instinkt folgend entstanden.<sup>271</sup> Da verbot er sich tiefere intellektuelle Überlegung.

Unter der Voraussetzung, dass alle religiöse Kunst geistige Arbeit ist, scheint diese Haltung Noldes schon regelwidrig und umstritten. Tilmann Osterwold schrieb über den Instinkt Noldes in seinem Aufsatz:

„Der Instinkt gibt nicht nur Noldes Malerei einen abenteuerlichen Zug - in das Reich des Ungesehenen -, sondern auch dem Blick in ihn selbst, in seine eigene Innenwelt, in neue, nicht gesehene, nicht gewußte, nicht erlebte Dimensionen.“<sup>272</sup>

Den freien Instinkt nahm Nolde als eine grundsätzliche schöpferische Kraft für seine Kunst an, die mit der Kraft der Willkür und Zügellosigkeit

---

<sup>269</sup> G. F. Hartlaub (wie Anm. 33), S. 87.

<sup>270</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 25.

<sup>271</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 173.

<sup>272</sup> Tilmann Osterwold (wie Anm. 94), S. 26-27.

den Künstler motiviert. Diese Haltung Noldes kommt aus seinem tiefen Misstrauen gegen den Intellekt und die Kontrolle der Emotionen durch den Intellekt. Nolde vermied die künstlerische Nachfolgung von der Tradition, um das Neues zu schaffen:

„Alles Übernommene, Gelernte war nichts, alles musste wie neu erfunden werden.“<sup>273</sup>

In einem Brief von 2. Januar 1912 betonte Nolde darüber:

„Festgelegte ästhetische Regeln gibt es nicht. Der Künstler schafft seiner Natur, seinem Instinkte folgend das Werk. Er selbst steht wie überrascht davor, andere mit ihm und erst allmählich läßt sich das Neue gedanklich oder in ästhetischen Regeln einfangen. Die Kunst will selbst sich gern, sie will nicht vom Willen oder dem Verstande dictiert sein.“<sup>274</sup>

Seine Meinung nach der Zusammenhang zwischen Instinkt und Intellekt in der künstlerischen Leistung schrieb Nolde deutlich:

„Der Maler braucht nicht viel zu wissen; schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht. Intellekt ist dem schaffenden Menschen antikünstlerisch, Intelligenz kann dem Künstler ein falscher Freund sein.“<sup>275</sup>  
„Instinkt ist zehnmal mehr als wissen.“<sup>276</sup>

Sein eigenständiges und grundsätzliches Prinzip der künstlerische Schöpfung erlaubt keine intellektuelle Kontrolle. Das richtet immer auf „jenseits von Verstand und Wissen.“<sup>277</sup> Dem Maler schien die Wissenschaft eine große Störung für seine schöpferische Leistung. Ein Brief an einen

---

<sup>273</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 96.

<sup>274</sup> Emil Nolde Briefe 1894-1926 (wie Anm. 268), S. 81.

Sauerlandt machte den Namen des Empfängers unbekannt. Aber der Empfänger publizierte „Verhältnis zur Kunst“. Mit diesem Brief wollte Nolde wahrscheinlich seine Meinung darüber äußern.

<sup>275</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 185.

<sup>276</sup> Emil Nolde I, S. 200

<sup>277</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 184.

Freund zeigt darüber:

„(...) Auch wissen wir nur wenig von dem was da ist und was um uns vor sich geht. Die Wissenschaft kann diesem nicht beikommen, denn je exakter sie wird, um so entfernt werden ihr die übersinnlichen und überweltlichen Dinge.“<sup>278</sup>

Über den Prozess des Malens schrieb Nolde gleichartig:

„Wollen und Willen, Überlegung und Denken, alles war wie ausgeschaltet, ich war – nur Maler nur.“<sup>279</sup>

In diesem Zusammenhang gilt die Verbindung des Instinktes mit dem Unbewussten sehr passend:

„Höchste Schönheit im Werk entsteht dem Künstler unbewußt, das sinnlich sehende Auge sie schaut, der Verstand braucht Zeit, bis er versteht.“<sup>280</sup>

Sogar dachte Nolde, dass je schneller ihm ein Bild entstehen konnte, umso besser sei es.<sup>281</sup> Das heißt, das Bild sich selbst malt wie seine Äußerung: „Ich wollte im Malen auch immer gern, (...) wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft.“<sup>282</sup>

In diesem Zusammenhang wird auch der Zufall zu einer schöpferischen Kraft für Nolde. Tilman Osterwold schrieb darüber:

„Zufall und Ungewolltes sind Kräfte, die es Nolde ermöglichen, instinktiv und unbewußt Gegenpole in ein schöpferisches Spannungsfeld zu integrieren. (...) Nolde nützt seinen künstlerischen Freiraum geradezu grenzenlos – er überschreitet weit Bekanntes, alle Regeln in die Radikalität von Regellosigkeit, Willkür, Wildheit,

---

<sup>278</sup> Dieser Brief, dessen Datierung 22. 12. 1920 trägt, beginnt „Lieber Freund L....“.  
Emil Nolde Briefe 1894-1926 (wie Anm. 268), S. 145.

<sup>279</sup> Emil Nolde II, ebenda.

<sup>280</sup> Emil Nolde IV, S. 14.

<sup>281</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 97.

<sup>282</sup> Emil Nolde, II, 1957, S. 96.

Hemmungslosigkeit, Rücksichtslosigkeit.“<sup>283</sup>

Dieser Bericht Osterwolds erklärt gut, wieso die religiösen Bilder Noldes so starke Züge der Radikalität und Wildheit tragen, die die Bilder Noldes sehr ungewöhnlich und heidnisch machen.

Aus dieser Perspektive betrachtet wird deutlich, dass Noldes Auffassung von einer Kunst aus Instinkt sich an eine quasi primitive Kunst annäherte.

So drückt sich auch Noldes Sehnsucht nach dem „Ur- und Urwesenhaften“<sup>284</sup> in den religiösen Bildern aus.

Mit dieser Haltung schließt sich Nolde der Betonung der Intuition als Element der künstlerischen Kreativität an, die die expressionistischen Künstler für sich in Anspruch nahmen.

Wilhelm Worringer hat in seinem Buch *Abstraktion und Einfühlung* die Bedeutung der Intuition hervorgehoben. In Worringers Buch geht es nicht um einen religiösen Kontext, aber er behauptet nachdrücklich, dass alle Kunst grundsätzlich subjektiv ist und das wichtigste Element für die künstlerische Schöpfung ‚Intuition‘ ist.<sup>285</sup>

Noldes Kunstprinzip „jenseits von Verstand und Wissen“ zeigt nicht nur seine Haltung der Kunst, sondern auch seine Unwissenheit der intellektuellen Welt. Tatsächlich war Nolde kein gebildete Mensch wie Kandinsky. Er hatte Misstrauen gegen wissenschaftliche Leistungen. Aber es fehlte ihm immer die wissenschaftliche Fähigkeit. Nicht nur über die Philosophen sondern auch über die neue Weltanschauung und damalige

---

<sup>283</sup> Tilmann Osterwold (wie Anm. 94), S. 33-34.

<sup>284</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 181.

<sup>285</sup> Siehe Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), 5., unveränd. Aufl., R. Piper Verlag, München 1918, S. 1-33.

überwältigende abstrakte Richtung der Kunst hatte er nur wenig Ahnung.<sup>286</sup>

Diese wissenschaftliche Unfähigkeit ließ den Maler den Kontakt mit anderen Leuten zurückhalten oder vermeiden. Wegen seiner starken Persönlichkeit ohne Diplomatie und Kompromisse war er lebenslang von der künstlerischen Gesellschaft entfernt. Das führte dazu, dass er weder neue Einflüsse in sein Denken und seine Werke integrieren konnte und andererseits durch diese Abwehrhaltung auch eigene Entwicklungschancen blockierte. In seiner Isolierung gab es immer eine unsichtbare unruhige Wand der Unwissenheit wie eine Störung.<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Noldes jüdischer Freund Max Wittner war der einzige Bekannte, der in der Frühzeit Noldes seine beschränkte wissenschaftliche Ahnung erweitert hat. Von ihm lernte Nolde viel über die Welt und Leute. Aber mit dem frühen Ende dieser Freundschaft verlor Nolde nicht nur einen Freund, sondern auch eine Gelegenheit, seinen Horizont zu erweitern.

Als sein Künstlerfreund Schmidt-Rottluff Nolde und seine Frau besuchte, merkte Nolde selber wie viel es ihm die wissenschaftliche Fähigkeit fehlte:

„Schmidt-Rottluff nur war nicht zugegen. Er hatte uns bereits im Sommer vorher besucht. (...) Er blieb während einiger Wochen bei uns als Gast. Es war so schön. Wir sprechen mitsammen von Kunst und manchem anderen philosophierend, wie gern es junge Maler tun. Ich bewunderte seinen Scharfsinn und sein Wissen und wußte nur wenig zu sagen, wenn von Nietzsche und Kant oder Größen dieser Art gesprochen wurde. Woher sollte ich es wissen.“  
(Emil Nolde II, 1957, S. 94.)

Ein anderes Fragment seiner Autobiographie zeigt was Ähnliches:

„Ein besonderer Moment war es, als die Freunde Noë und Fehr vor meinen Bildern diskutierend eine neue Weltanschauung zu spüren glaubten. Ich überraschte sie. Und ging nachher fragend, sinnend, was sie wohl meinten.“  
(Emil Nolde II, 1957, S. 98.)

<sup>287</sup> Nolde äußerte seine Angst vor dem Kontakt mit anderen Leute in seiner Autobiographie:

„Gern war ich, wo ich es konnte, mitten zwischen den verschiedenartigsten Menschen, obschon meine Unfähigkeit im persönlichen Verkehr mit unkünstlerischen und allzu künstlerischen Menschen mir es immer sehr erschwerte. Besonders schlimm wurde es, wenn ein redegewandter Herr mich stellte, in eine Ecke schob und aus mir ‚Bedeutendes‘ herausholen wollte. Währenddem ich darüber nachdachte, was ich antworten könne, kam längst schon eine erneute Frage, mich verwirrend.“  
(Emil Nolde II, 1957, S. 127.)

Ein weiteres wichtiges Merkmal der religiösen Bilder Noldes sind die rassistischen Züge seiner biblischen Gestalten. Alle tragen stark jüdische Züge. Nolde selbst äußerte darüber in seiner Autobiographie:

„Sie [die religiösen Bilder] waren ganz eigenem Instinkt folgend entstanden, die Menschentypen als Juden, Christus und die Apostel auch, wie er doch auch war, die Apostel als einfache jüdische Land- und Fischermenschen.“<sup>288</sup>

Nolde war der Meinung, dass die biblischen Gestalten historisch wahr dargestellt werden sollen. Die jüdischen Typen waren für Nolde die einzige konsequente Lösung. Darüber betonte Nolde mit einer starken Selbstbestätigung:

„Ich malte sie [Christus und Apostel] als starke jüdische Typen, denn es waren gewiß nicht die Schwächlinge, welche sich zur revolutionären neuen Lehre Christi bekannten. (...) Daß während der Renaissancezeit die Apostel und Christus als arische, italienische oder deutsche Gelehrte gemalt wurden, mag in der Geistlichkeit die Meinung festgelegt haben, daß diese überlieferte Art für immer bleiben müsse, daß mit diesem künstlerischen Betrug – scharf gesagt – weiter betrogen werden soll. (...) Während bald zwei Jahrtausenden haben wir uns dem Ideengang unrichtiger Darstellung gefügt. Ich habe den Glauben, daß eine erkannte Wahrheit nicht wieder ins Dunkel zurückfallen kann. (...) Auch meine religiösen Bilder bleiben

---

Die Selbstkritik über seine Persönlichkeit ist folgendermaßen:

„In starken Idealismus war ich gekommen, mit vollen Segeln. – Ich wollte so gern Kamerad und Freund sein, und im Künstlerischen mithelfend, ringend für das Allerbeste, und mit aufbauend sein; statt dessen nun Enttäuschungen nur. Schon meine stille Anwesenheit erregte Leidenschaften. Ich suchte die Schuld bei mir selbst. Alles sei so, weil ungeschickt ich bin, weil ich triebhaft handle ohne vorbereitendes Reden, weil ich Diplomatie und Kompromisse hasse, und weil menschlich meine nordisch-deutsche Art nicht verstanden werde – und wohl schwer verstanden werden kann. Alle Eigenschwächen holte ich hinzu, ernstlich prüfend, ob alles durch mich verschuldet sei, mir war traurig wie einem Enttäuschten zumute, wie oft schon es war. Durch Ungeschicklichkeit war ich manchmal schon in schwierigste Lebenslagen versetzt.“  
(Emil Nolde II, 1957, S. 205.)

<sup>288</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 173.

Wahrheitszeichen für immer, weil sie Kunst und weil sie wahr sind.“<sup>289</sup>

Diese Äußerung klingt eigenständig. Nolde konnte sich verschiedene Versionen von Christus und Aposteln nie vorstellen. Seine Behauptung zeigt seine naiven beschränkten Gedankengänge. Seine Zweifel an anderen Auffassungen der Darstellung Christi und der Apostel klingen kindlich:

„Wenn wir die biblischen Gestalt als Arier gemalt sehen wollen, soll dann nicht auch dem christlichen Chinesen gestattet sein, sie als Chinesen, dem Neger, sie als Schwarz darzustellen?“<sup>290</sup>

Im Gegensatz zu dieser Behauptung Noldes sehen wir heutzutage tatsächlich nicht nur den chinesischen sondern auch den schwarzen Christus. Diese Versionen bestätigen, dass Christus nur eine begriffliche und symbolische Gestalt für die Gläubigen ist. Für die Menschheit existiert Christus überethnologisch und überzeitlich.

Die jüdischen Typen der biblischen Gestalten erörterte Christian Vogel in seiner Rezension der Hamburger Ausstellung von 2000/2001. Er betonte besonders die jüdische Physiognomie des Mittelbildes von *Martyrium* (Abb. 24), „dessen gehässig grinsende Gesichter übelste Judenkarikaturen darstellen.“<sup>291</sup> Vogel schrieb über das Bild und die rassistische Haltung Noldes wie folgt:

„Noldes ambivalentes Verhältnis zum Judentum wäre ein wirklich spannendes Thema, das im Katalog auch nur am Rande angeschnitten wird. Einerseits war es ihm ein Anliegen, mit den „starken jüdischen Charakteren“ der europäischen Vereinnahmung der biblischen Legenden entgegenzuwirken und sie wieder auf ihren kraftvollen „exotischen“ Ursprung zurückzuführen – durchaus eine kritische

---

<sup>289</sup> Ebenda, S. 173f.

<sup>290</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>291</sup> Rezension von Christian Vogel (wie Anm. 1), S. 54.

Komponente also. Dass das spätere Parteimitglied Nolde diese Kraft ausgerechnet in ihrer ethnischen Lokalisierung im Judentum sucht, wurde von ihm anfangs wohl noch nicht als Dilemma empfunden. Andererseits, und das kommt eben bei dem „Martyrium“ besonders zur Geltung, kann er sich auch nicht von der zeitgenössischen Bilderwelt lösen, die von bestimmten antisemitischen Bildmusters geprägt war.“<sup>292</sup>

Die festgesetzte Haltung Noldes kommt aus seinem Interesse an der Rasse und seinem tiefen Glauben an Kunst und Nation:

„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 schwankend, gibt seichtes Gemisch.“<sup>293</sup>

Die ähnliche Äußerung ist weiter zu finden:

„Völker und Rassenwerte steigen auf und nieder. Und alle Kunstwerke jeder Rasse sind so verschieden, wie die Rassen es waren. So war es einst und auch heute noch. Assyrer, Ägypter, Griechen, Chinesen, Hindus – ihre Kunstwerke sind alle herrlich verschieden; diejenigen der alten Italiener, der Deutschen, Spanier und Franzosen auch. Gemischtes ist nur zwitterhaft.“<sup>294</sup>

Diese sehr rassistische Auffassung Noldes kam ursprünglich aus seiner individuellen Entscheidung und ist wohl sehr stark aus dem Bedürfnis der Selbstbehauptung und der Abgrenzung seiner Kunst von den herrschenden Tendenzen bestimmt.

Auch die Situation der deutschen Kunst am Anfang der 90er Jahre spielte

---

<sup>292</sup> Ebenda.

<sup>293</sup> Emil Nolde II, 1957, S 180.

<sup>294</sup> Ebenda, S. 126.

eine wichtige Rolle, Nolde in dieser Haltung zu bestätigen. Wenn wir die damalige deutsche Künstlerschaft und die Rolle der wichtigsten Kunsthändler berücksichtigen, erklärt sich Noldes Haltung. Nolde war der Meinung, dass die deutsche Kunst sich nur in der Betonung ihrer deutschen Elemente vom Einfluss des französischen Impressionismus befreien konnte. Überall in Deutschland fand er Nachahmer des französischen Impressionismus. Obwohl auch Nolde in seiner Frühzeit eine impressionistische Malweise versucht hatte, sah er in der Abgrenzung die Möglichkeit eines neuen Wegs für die Zukunft der deutschen Kunst. Und diesen Weg sah Nolde in der nationalistischen Richtung. Das war sein Weg, die vermisste deutsche Identität im Bereich der Kunst zu finden und auszubauen.

Seine rassistische Haltung kam ursprünglich aus seiner Persönlichkeit und war eine individuelle Tendenz, sich zur Behauptung der eigenen Person von anderen abzugrenzen über nationalistische Argumente. Diese wurde aber durch seine persönlichen Erfahrungen verstärkt. Und steht auch in Beziehung mit der Rolle des damals wichtigsten Kunsthändlers Paul Cassirer. Cassirer, der mit der *Berliner Secession* sehr eng verbunden war, schien für Nolde immer die impressionistische Richtung zu unterstützen. Nolde dachte, dass dieser jüdische Kunsthändler den anderen jungen deutschen Künstlern, die sich von der Dominanz der impressionistischen Tendenz abwenden wollten, keine Entfaltungsmöglichkeit erlaubte. Je mehr Noldes Isolierung sich vertiefte, desto stärker hing Nolde an einer nationalistischen und rassistischen Haltung.

Diese rassistische und antisemitische Haltung Noldes soll in folgendem Exkurs ausführlich untersucht werden.

## 4. Vergleich mit anderen Künstlern

### 4.1. Ernst Josephson : Kunst aus Instinkt

Karl Ludwig Hofmann und Thomas Röske begannen ihren gemeinsamen Aufsatz mit der bedeutungsvollen Vorstellung des schwedischen halbhirren Künstlers wie folgt:

„Der Maler und Dichter Ernst Josephson(1851-1906) war ein Neuerer, wenn auch mit Liebe zur Tradition. Doch erst unter dem Eindruck einer psychischen Erkrankung schuf er Bilder, die an Originalität alle seine früheren übertrafen. In Deutschland entdeckte man diese späten Werke während der ersten Siegeszüge des Expressionismus. Seitdem zählt man sie zur Avangarde dieser Strömung.“<sup>295</sup>

Die Bilder und Zeichnungen Josephsons unterscheiden sich stilistisch stark von seinen früheren Werken. Ihre willkürlichen ungehemmten Farben und Formen tragen expressionistische Züge. Vor allem wurde Nolde von den Zeichnungen Josephsons aus den Jahren der Krankheit fasziniert.<sup>296</sup>

Die Hauptwerke Josephsons waren 1896 in Berlin ausgestellt gewesen. In der 18. Ausstellung der *Berliner Secession* im Frühjahr 1909 wurden sechs Gemälde Josephsons aufgenommen. Alle hier gezeigten Bilder waren vor

---

<sup>295</sup> Karl-Luwig Hofmann/Thomas Röske, „Ernst Josephson – Ein verfrühter Expressionist“, in: Expressionismus und Wahnsinn, hrsg. von Herwig Guratzsch, Prestel, Berlin 2003, S. 68-75, hier S. 68.

<sup>296</sup> Im Jahre 1889 entwich Josephson aus der Anstalt. Seine Freunde stellten ihm ein Atelier in Stockholm zur Verfügung, damit er seine künstlerische Leistung weiter machen konnte; siehe ebenda, S. 68-69.

seiner Erkrankung 1888 entstanden. In der folgenden 19. Ausstellung der *Berliner Secession* im Winter 1909 wurden auch 18 Zeichnungen von Josephson ausgestellt. Bevor seine Werke in Deutschland bekannt wurden, hat Nolde schon 1908 die Schwester Josephsons persönlich besucht und seine Zeichnungen gesehen. Nolde hat dessen Werke auf jeden Fall bei den damaligen führenden schwedischen Künstlersammlungen von Ernest Thiel und Karl Faraeus oder im Nationalmuseum sehen können. Diese beiden Sammler haben vielleicht den Kontakt von Nolde zu den Schwestern von Josephson vermittelt. Nolde ist vermutlich einer der ersten deutschen Künstler, der die Werke Josephsons gesehen hat.<sup>297</sup>

Am Anfang des 21. Jahrhunderts wurden zwei Publikationen veröffentlicht. In dem Ausstellungskatalog *Emil Nolde im Dialog 1905-1913* in Karlsruhe von 2002 wurde Josephson kurz vorgestellt.<sup>298</sup> Im Bildkatalog dieser Ausstellung sind eine Zeichnung - *Flußgott* - und ein Aquarell mit dem Titel *Figuren in Landschaft* (Abb. 116) von 1888/1906 verzeichnet.

Im Jahre 2003 erschien eine Publikation zu dem schwierigen Thema *Expressionismus und Wahnsinn*.<sup>299</sup> Das Thema des Wahnsinns und die Werke psychisch Kranker wurden später von den Nationalsozialisten als Schande diffamiert. Aber viele Künstler des Expressionismus empfanden Wahnsinn als ein Extrem der existenziellen Spannung. Ihre intensive und freie Kunst hat in der bildsprachlichen Formulierung eine gewisse Verwandtschaft mit den Werken von Geisteskranken und Künstlern mit psychischen Krankheiten. Die Diskussion der Parallelen von

---

<sup>297</sup> Siehe Lars Olof Larsson: „Emil Nolde und Skandinavien“, in: *Nolde im Dialog 1905-1913* (wie Anm. 80), S. 242-254.

<sup>298</sup> Ebenda.

<sup>299</sup> Siehe Anm. 295.

Expressionismus und psychischen Krankheiten ist auch heute ein sensibles Thema. Aber dieser Versuch kann unser Verständnis der Kunst und des Menschen vertiefen und unseren Horizont über Kunst und Mensch erweitern. Thomas Röske, ein Experte für Kunst von Geisteskranken, schrieb in diesem Buch mit Karl-Ludwig Hofmann über Ernst Josephson.<sup>300</sup> Und K. L. Hofmann schrieb über Nolde und Josephson.<sup>301</sup> Auf dieser Basis kann eine weitere Forschung über den Einfluss Josephsons auf die Kunst Noldes möglich sein.

Die dokumentarischen Nachweise, die den Eindruck, den Josephsons Bilder auf Nolde machten, bestätigen, sind bekannt. Aber die künstlerische Beziehung der beiden Maler muss durch einen überzeugenden Vergleich der Bilder beider Maler genauer analysiert werden.

Nolde schrieb im zweiten Band seiner Autobiographie unter dem Titel *Jahre der Kämpfe*, über die Bekanntschaft der Werke von Ernst Josephson, der zwei Jahre vor dem Besuch Noldes bei seinen Schwestern verstorben war:

„Wir besuchten die beiden alten Schwestern Josephsons [1908], wo wir in den Mappen mit hunderten Zeichnungen ihres Bruders kramen durften. In diesen halbirren Zeichnungen des verstorbenen Menschen, der als junger Maler in einer Künstlerversammlung auf den Tisch gesprungen sei, eifernd in glutvoller Rede für Größe und Freiheit der Kunst, um dann, von seinen Malerfreunden verlassen, enttäuscht und vereinsamt im Wahn umherzuirren. – Alles Materielle der Welt mag ihm, während der zwölf Jahre, die er so noch lebte, interesselos gewesen sein, und vielleicht gerade deshalb konnten seine entstehenden Zeichnungen oft so ganz merkwürdig rein und schön werden.

Einige an gleicher Grenze entstandene, ganz besonders schöne Werk

---

<sup>300</sup> Lars Olof Larsson (wie Anm. 297), S. 68-75.

<sup>301</sup> Karl-Ludwig Hofmann: „„so ganz merkwürdig rein und schön“ – Emil Nolde und Ernst Josephson“, in: Expressionismus und Wahnsinn (wie Anm. 194), S. 120-135.

des Hölderlin, Nietzsche, Hugo Wolf und van Gogh lassen ähnlich Schlüsse gelten.“<sup>302</sup>

Bei diesem Besuch erhielt Nolde vier Zeichnungen Josephsons. Zwei schenkten ihm die Schwestern Josephsons und zwei kaufte Nolde.<sup>303</sup>

Auch Ada Nolde erinnert sich an den Besuch bei den Schwestern Josephson und bemerkt die Ähnlichkeit zwischen Josephsons Werken und denen ihres Mannes, sie schrieb:

„Einige neue Künstler haben wir durch ihre Arbeiten kennen gelernt, und die interessieren uns sehr. Josephson, ein Jude, aber ein fantastisch begabter Künstler, der vor ein paar Jahren in Irrsinn gestorben ist. Einige seiner Sachen haben recht viel Ähnlichkeit mit den farbigen Zeichnungen meines Mannes so daß man sagen mußte: sie haben sich gekannt, u. doch ist dies nicht der Fall. Er ist überhaupt recht unbekannt geblieben. (...) Seine Schwester(n), die wir besuchten, haben uns halb u. halb 4 seiner Zeichnungen geschenkt, wir haben eine große Freude an die (den) sonderbaren Arbeiten, die hier im Atelier stehen.“<sup>304</sup>

Bei der Zerstörung von Noldes Berliner Wohnung durch einen Bombentreffer im Jahre 1944 wurden auch diese farbigen Zeichnungen von Josephson zerstört. Bei dieser Bombardierung gingen viele Werke Noldes und seiner Künstlerkameraden verloren.<sup>305</sup>

Nolde und seine Frau besuchten damals auf der Rückreise nach Kopenhagen die öffentliche Kunstsammlung in Göteborg, die im Kern auf die Sammlung von Pontus Fürstenberg zurückgeht und eine ganze Reihe

---

<sup>302</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 99-100.

<sup>303</sup> Siehe hierzu auch den Brief von Ada und Emil Nolde an Walfrida Josephson von 19. 11. 1912 im Archiv des Moderna museet Stockholm. Eine Kopie ist dem Archiv der Nolde-Stiftung Seebüll zur Verfügung gestellt; Zitat nach Karl-Ludwig Hofmann (wie Anm. 301), S. 121-122.

<sup>304</sup> Zitat nach K.L. Hofmann (wie Anm. 301), S. 123.

<sup>305</sup> Emil Nolde IV, S. 131.

von Gemälden Josephsons umfasste. Das bedeutet, dass Nolde damals außer den Zeichnungen sondern auch von den Gemälden Kenntnis erlangte.

Es ist zu vermuten, dass Nolde von den Werken Josephsons sehr beeindruckt. Die freie und reine bildsprachliche Formulierung des geisteskranken Künstlers weist viele Parallelen zu seiner künstlerischen Grundhaltung auf: eine Kunst, die nicht dem Willen oder dem Verstand, sondern dem Instinkt folgt.

Die Vergleiche einiger Bilder von Josephson mit denen von Nolde wurde seit 1989 versucht. John M. MacGregor hat in seiner Publikation einen Zusammenhang zwischen den Josephsonschen Gemälden *Das heilige Sakrament* (Abb. 114) und *Ekstatischer Kopf* (Abb. 112), die beide 1889/90 entstanden, und den religiösen Bildern Noldes hergestellt.<sup>306</sup> Danach verglich Thomas Röske in seiner Monographie zu Hans Prinzhorn Noldes Gemälde *Christus in Bethanien* (Abb. 42) von 1910 mit Josephsons Aquarell- und Gouacheblatt *Dame in Theaterloge* (Abb. 111) von circa 1893. In der „teigigen Flächigkeit der Menschenleiber und ihrem unmittelbaren Betrachteranspruch“<sup>307</sup> sieht Röske die Gemeinsamkeiten beider Künstler.

Karl-Ludwig Hofmann konstatierte in seinem Aufsatz, dass Nolde die visionäre Entzücktheit von Josephsons Zeichnung *Falkner* (Abb. 113) und dem Gemälde *Ekstatischer Kopf* (Abb. 112) in Arbeiten wie *Pfingsten* (Abb.

---

<sup>306</sup> “In 1909 Nolde launched his intense involvement with religious subjects, a preoccupation that he shared with Josephson. Whether by coincidence or knowledge, Nolde employs the same techniques – the same color, crudity, and directness – and achieves the same haunting intensity as Josephson had many years earlier.” (John M. MacGregor: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 229-231, hier S. 231.); Zitat nach K.L. Hofmann, *Expressionismus und Wahnsinn* (wie Anm. 301), S. 121.

<sup>307</sup> Zitat nach K.L. Hofmann, ebenda.

33) und *Apostelköpfe* (Abb. 28-31) aufgegriffen hat.<sup>308</sup>

Trotz der Parallelen liegt ein deutlicher Unterschied zwischen den Werken: In den *Apostelköpfen* von Nolde liegt ein viel stärkerer ekstatischer Ausdruck, vor allem aber liegt in ihnen eine andere Qualität durch den Ausdruck tiefer Frömmigkeit.

Die Gesichter in Josephsons *Ekstatischer Kopf* (Abb. 112) scheinen von Drogen oder Erotik berauscht zu sein. Die gleichmäßige Aufteilung der vier Köpfe auf die Viertel des Bildes wird durch das nackte Mädchen gestört, das sich von links unten weit in die Bildmitte drängt. Ihren Kopf hält sie auf ihre Schulter gesenkt, der Blick verliert sich im Leeren. Nach ihrem Kopf hat Josephson wahrscheinlich den Titel dieses Bildes als *Ekstatischer Kopf* benannt. Hinter ihrem Kopf erfüllen drei weitere Köpfe der Männer und der Frau den ganzen Bildraum: Zwei Männer und eine weitere Frau, die in ihrer flächigeren Gestaltung als Illusion des nackten Mädchens gedeutet werden können. Deswegen blickt sie nicht ins Leere, sondern in ihre Illusion. Die entzückten Gesichter schweben sie herum. Die zerstreuten Blicke verwirren mit magischer Kraft den Betrachter. Die Formulierung dieses Bildes, in der die junge nackte Frau im Vordergrund steht, erinnert eher an Noldes *Ekstase* (Abb. 110) als an sein Pfingstbild.

Die Farbgebung der Bilder von Josephson wie *Das heilige Sakrament* (Abb. 114) und das Frauenportrait (Abb. 115) weist in der Verwendung von reinen Farbtönen Gelb, Grün, Blau und Rot Parallelen zu Nolde auf, ist bei Josephson jedoch viel zurückhaltender gesetzt. Das religiöse Bild Josephsons - *Das heilige Sakrament* - könnte Nolde tief beeinflusst haben. Das Bild hat Ähnlichkeit mit dem *Christus in Bethanien* (Abb. 42) von

---

<sup>308</sup> Ebenda, S. 120-135.

Nolde. In *Das heilige Sakrament* hebt sich aus großen weißen Flächen und nur dezent angedeuteten Figuren und Gegenständen als zentrale Erscheinung die Christusfigur in leuchtendem Orange hervor. Ein weit leuchtender Strahlenkranz um seinen Kopf und das Gewand der kleinen knienden Figur im Vordergrund nehmen das Orange auf und erweitern Christi Ausstrahlung auf das gesamte Bild. Eine lang gestreckte Engelsfigur in dunkelgrünem Kleid begrenzt das Bild nach rechts und gibt dem überirdischen Leuchten eine irdische Basis.

Die Parallelen zu Noldes *Christus in Bethanien* liegen vor allem in dem Gegensatz zwischen der orangeroten Kleidung von Christus und der auf beiden Bildern rechts befindlichen Frauenfigur in dunkelgrün.

In *Christus in Bethanien* sitzt Christus, in kräftigem Rot die Bildmitte beherrschend, zwischen zwei Frauen. Beiden Bildern gemeinsam ist vor allem die Auffassung des Christus: Während Josephson das Leuchten, das von Christus ausgeht, direkt mit einem Strahlenkranz ausdrückt, wirkt Noldes Christus durch die intensive Farbgebung, die Haltung und den Blick: Er strahlt von innen. Als Detail finden wir bei beiden Bildern auch florale Elemente im Hintergrund in der linken oberen Bildecke.

Bei diesem Vergleich werden auf der anderen Seite aber auch deutliche Unterschiede sichtbar: Dem Bild Josephsons fehlt durch die zögerliche Ausgestaltung – den vielen weißen Stellen – die Ausdrucksstärke, die Noldes Gemälde in der konsequenten Farbkomposition und des starken inneren Zusammenhalt des Bildes durch den beherrschenden Komplementärkontrast von Rot und Grün auszeichnet.

Obwohl Noldes Blatt *Sonnenanbeter* (Abb. 117) aus der Serie der Lild-Strand-Zeichnungen 1901 entstanden war, also lange bevor der Künstler

Kenntnis von Josephson erlangte, ist ein Vergleich mit dem Aquarell *Figuren in einer Landschaft* (Abb. 116) aufschlussreich.

Beide Blättern zeigen eine Strandszene bei Sonnenuntergang mit einer – oder bei Josephson mehreren – Figuren. Beherrschend ist bei Josephson die Rückenansicht eines kräftigen, nackten Mannes, der mit erhobenen Armen die Sonne anzubeten scheint, während bei Nolde eine eher romantisch anmutende Gestalt in ruhiger Betrachtung des Sonnenuntergangs versunken scheint. Trotz der ruhigen Ausstrahlung von Noldes Werk und der ekstatischen Gestik bei Josephson ist den Bildern eine innerliche Intensität der Sehnsucht nach dem ewigen Licht gemeinsam.

#### **4.2. Lovis Corinth: Christusdarstellung**

Lovis Corinth war einer der expressionistischen Künstler, die ein großes Interesse an religiösen Themen hatten. Er konzentrierte sich besonders auf Themen aus der Passionsgeschichte, Beispiele sind die *Kreuzabnahme* von 1895, *Kreuzigung* von 1897, *Grablegung* von 1904, *Kreuzabnahme* von 1906, eine *Kreuzigung* *Das große Martyrium* von 1907 und eine *Kreuztragung* von 1909.

Die religiösen Bilder der beiden Maler, Nolde und Corinth, sind radikal verschieden. Die einzige Gemeinsamkeit scheint das Interesse an religiösen Themen überhaupt zu sein. Von daher bietet sich ein motiv-konzentrierter Ansatz an.

Die persönliche Bekanntschaft der beiden Maler ist in der Forschung nicht unbekannt. Wegen der grundlegenden Unterschiede in ihrer bildsprachlichen Formulierung ist ein direkter Vergleich der beiden Maler

kaum machbar, bzw. führt zu signifikanten Kontrasten.

Corinth könnte jedoch für den jungen Nolde ein mögliches Vorbild sein in Bezug auf die Themenwahl. Bevor Nolde Mitglied der *Berliner Secession* wurde, waren ihm die Werke von Corinth nicht fremd.

Peter-Klaus Schuster schrieb über den möglichen Einfluss von Corinth auf Nolde wie folgt:

„Corinth, das ist für Marc abgewirtschafteter Impressionismus, der um seine Pfründe bangt. Einzig der junge Nolde hofft 1895 bei Corinth Anregungen zu finden.“<sup>309</sup>

Dies bezieht sich auf eine Begegnung zwischen den beiden Künstlern in Appenzell, wo Corinth sich zu dieser Zeit aufhielt. Corinth interessierte sich zu dieser Zeit besonders für die regionalen Trachten und malte Bilder von Appenzellerinnen. Diese Bilder kannte Nolde schon, als er mit Corinth zusammentraf.

Nolde hatte die Gelegenheit, mit Corinth zusammen einen Spaziergang zu machen. Nolde beschrieb seinen Eindruck von dieser Begegnung folgendermaßen:

„Während einiger Stunden in Appenzell einen Sonntags traf ich den Maler Lovis Corinth. Wir gingen nach Weißbad hin und zurück. Mir war es ganz wunderbar, neben einem wirklichen ‚Kunstmaler‘ zu gehen, der Künstler wie Habermann, Ude, Samberger, ja alle Münchner namhaften Künstler kannte. – Meine Fragen, die ich stellte, mögen ihm gewiss seltsam gewesen sein; zuweilen murmelte er nur, mürrisch dem kleinen Fachlehrer antwortend. Er war unzufrieden. Von Italien sprach er, daher er kam und seine Bilder der Appenzellerinnen in ihrer Volkstracht, die ich sah, waren streng und hart gemalt, wie Ghirlandaio- und Botticellifrauen.“<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Peter-Klaus Schuster: „Malerei als Passion – Corinth in Berlin“, in: Lovis Corinth, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Prestel, München 1996, S. 37-58, hier S. 49.

<sup>310</sup> Emil Nolde I, S. 193f.

Dieser Bericht zeigt, dass das Gespräch mit Corinth Nolde trotz seines großen Respekts vor einem „echten“ Künstler nicht beeindruckte. Die Erwartungen Noldes scheinen allerdings hoch gewesen zu sein. Nolde suchte wohl Antworten, die ihn auf seinem Weg zum Künstler weiterbringen könnten und war von daher enttäuscht.

Über Corinths künstlerische Entwicklung in den darauf folgenden Jahren äußerte Nolde sich noch einmal in seiner Autobiografie:

„Zehn Jahre später in Berlin traf ich ihn [Corinth] wieder. Er hatte inzwischen seine Art gefunden und auch ich malend eine Farbigkeit, zu der seine Augen nicht mehr hinreichten. Weitere zwanzig Jahre später, im grauen Alter, suchte auch er Farbigkeiten.“<sup>311</sup>

Diese Aussage Noldes interpretierte Schuster mit der Reaktion Corinths wie folgt:

„Gönnerhaft wird Corinth damit zum verspäteten Expressionisten erklärt. Corinth sprach von Nolde dagegen nur als dem ‚Individuum‘, das er erfolgreich aus der Secession habe entfernen lassen.“<sup>312</sup>

Die ähnliche Atmosphäre wie in Noldes Grablegung (Abb. 65) kann man auch in Werken von Lovis Corinth finden. 1904 malte Corinth ein Gemälde zum gleichen Thema, die *Grablegung* (Abb. 118). Dieses Gemälde schenkte der Künstler der Stadt Tapiau und so war es dort ausgestellt. Im ersten Weltkrieg ist es beim Einmarsch der Russen verbrannt und ist von daher nur in Abbildungen überliefert. Aber ein Entwurf (Abb. 119) zu diesem Bild ist erhalten geblieben und hängt heute im Georg Schäfer Museum in Schweinfurt.

Es ist nicht bekannt, ob das Grablegungsbild von Corinth zu Noldes

---

<sup>311</sup> Ebenda, S. 195.

<sup>312</sup> Peter-Klaus Schuster (wie Anm. 309), ebenda.

*Grablegung* einen Bezug hat oder nicht. Der Malstil der beiden Künstler ist vollkommen unterschiedlich. Es ist anzunehmen, dass Nolde von den religiösen Bildern Corinths Kenntnis hatte, allein schon wegen Corinths breiter Popularität. Vielleicht haben diese Frühwerke von Corinth Nolde dazu inspiriert, sich dieses Sujets anzunehmen. Und möglicherweise nahm Nolde einige Motive aus den Corinthschen Passionsbildern auf.

Im Grablegungsbild von Corinth steht Christus in der Mitte des Bildes, ebenso wie in Noldes Werk. Sein Kopf ist tief herabgesunken und seine Rechte berührt den Boden. Drei Figuren hüllen ihn in ein Leintuch. Links oben steht die Figur eines Mannes. Die Formgestaltung der Leiche Christi bildet einen Gegensatz zur Leiche Christi in Noldes *Grablegung*. Die naturalistische Malweise von Corinth ist grundsätzlich von Noldes expressionistischem Stil mit großen Farbflächen entfernt.

Der Entwurf (Abb. 119) zu dieser Grablegung von Corinth zeigt jedoch eine unterschiedliche Malweise und Gestaltung. Die Figuren sind weniger naturalistisch, sondern archaisch-expressiv dargestellt. Die Stärke der Trauer, die sich in diesem Entwurf ausdrückt, zeigt eine Nähe zu der emotionalen Expression, wie wir sie in Noldes Bildern finden. In diesem Entwurf sind mehr Personen dargestellt als in der Umsetzung im Gemälde. Corinth hat hier seine Frau Charlotte Corinth und ihr Freundin Lisa Winchenbach dargestellt,<sup>313</sup> die er in die Gemäldefassung jedoch nicht übernommen hat.

Die zwei Figuren, die den Leichnam Christi stützen, sind barfüßig wie die in Noldes *Grablegung* (Abb. 65). Besonders der Alte, der den Oberkörper von Christi Leichnam hält, ähnelt der analogen Figur in Noldes

---

<sup>313</sup> Die Gemälde von Lovis Corinth, Werkkatalog, verfasst von Charlotte Berend-Corinth, Verlag F. Bruckmann, München 1958, S. 87.

*Grablegung* in der Gestaltung mit weißen Haaren und weißem Bart und dem dunkel blauen Rock wie der in der *Grablegung* Noldes.

Im 1895 entstandenen Bild von Corinth, *Kreuzabnahme* (Abb. 120), kann man weitere Ähnlichkeiten zu Nolde entdecken. Das Bild zeigt den vom Kreuz abgenommenen Christus als Brustbild und ist sehr naturalistisch gehalten. Die Wahrscheinlichkeit, dass der neun Jahre jüngere Nolde dieses Werk kannte, ist sehr hoch, weil die *Kreuzabnahme*<sup>314</sup> 1895 in der Ausstellung im Münchner Glaspalast mit einer Goldmedaille prämiert worden war und somit einige Berühmtheit erlangt hatte.

In diesem Bild lassen sich zwei Motive entdecken, die Nolde möglicherweise aufgenommen hat. Das eine ist das ungewöhnliche Aussehen Maria Magdalenas.

Das fast nackte Aussehen Mariens war bis dahin kaum dargestellt worden. Zudem sucht sie den nahen körperlichen Kontakt mit Christus. Sie umarmt Christus mit einem roten Tuch, als wolle sie sich und Christus mit diesem Tuch zusammen binden. Die Blumen, die auf das rote Tuch gefallen wurden, provozieren eine irdische und erotische Atmosphäre. Obwohl die Maria in Noldes Bild nicht so deutlich erotisch dargestellt ist, ist die Ähnlichkeit in der Haltung offensichtlich. Sie umfasst Christus genau so nah wie die Maria in Noldes *Grablegung*. In beiden Bildern verdeckt Maria Magdalena ihre Augen, bei Corinth mit einer Hand, bei Nolde versteckt sie ihr Gesicht hinter dem Kopf Christi. Diese beiden Frauen vermeiden auf jeden Fall ihren Blicken, um den toten Christus nicht direkt zu sehen.

Christi Geste der Hände mit ausgespreizten und krampfartig zusammengekrallten Fingern kann man auch in Noldes *Grablegung* wieder

---

<sup>314</sup> Dieses Bild ist das erste Bild, das der damals bereits 37 jährige Künstler verkaufte – nach immerhin rund zwanzig Jahren künstlerischer Tätigkeit.

finden.

In der Farbgestaltung sind die beiden Bilder gegensätzlich. In Corinths Gemälde ist das Rot die dominierende Farbe. Die rote Abenddämmerung im Hintergrund und das rote Tuch Mariens im Vordergrund bilden eine einheitliche Stimmung. Für Corinth ist Rot die Farbe des Leids.

Der bestimmende Farbton in Noldes *Grablegung* ist blau. Obwohl er für den toten Körper Christi und für den Boden Gelbtöne verwendete, überwältigt das Blau in diesem Bild. In der Bedeutung jedoch sind die Bilder sich auch hier nahe, weil für Nolde die Farbe des Leidens Blau war.

Trotz der unterschiedlichen Ausdrucksweise sind die Bilder auch in ihrer Intensität verwandt, die durch den strengen Kompositionsaufbau entsteht, den auch beide Bilder gemeinsam haben.

Die *Kreuzigung* (Abb. 121) aus dem Jahre 1897, ist Corinths eigene Antwort auf den Isenheimer Altar. In diesem Bild porträtierte Corinth sich selbst rechts neben Christus in der Rolle des bösen Schächers. Links stehen die Mutter Maria und Johannes. Maria blickt – der Ohnmacht nahe – zu ihrem gekreuzigten Sohn auf, wobei sie von Johannes gestützt wird. Diese traditionelle Pose der beiden Figuren kann man in Kreuzigungsbildern von anderen Malern häufig finden. Aber auch in Noldes Mittelbild (Abb. 52) des *Leben Christi* ist eine Körperhaltung zu finden, die der Mutter Maria von Corinth sehr ähnelt. Die Mutter Maria in Noldes Kreuzigungsbild kann sich auch kaum auf den Beinen halten. Ihre kraftlosen Beine und ihre herabhängende rechte Hand zeigen denselben Typ der Mutter Mariens wie bei Corinth.

Die religiöse Thematik durchzieht das gesamte Werk Corinths. Dabei galt

sein besonderes Interesse dem Leiden und Sterben Christi, mit dem er sich häufig in den Passionsszenen auseinandersetzte. In diesen starken und ungewöhnlichen Darstellungen der religiösen Themen hätte Corinth sehr wohl ein Vorbild für den jungen Nolde sein können, der damals seinen Weg auch im religiösen Sujet suchte.

Es ist auch interessant, dass beide Maler sich mit der Figur des *Simson* auseinandersetzten. Wegen seiner dramatischen und leidenschaftlichen Geschichte wurde Simson seit der Renaissance und besonders im Barock behandelt. Danach jedoch wurde dieser alttestamentarische Held kaum dargestellt. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Gestalt des Simson als Symbolbild für das Leiden – neben der Gestalt des Hiob – von den expressionistischen Künstlern wieder aufgegriffen. Liebermann und Slevogt haben die Legende des Simson wiederholt zum Sujet gemacht.

Corinth hatte schon vor 1912 zwei Simsonbilder gestaltet. Der Verbleib des 1893 entstandenen Bildes ist unbekannt. Das 1907 entstandene Bild zeigt sein Leid in schmerzhafter Brutalität. In dem 1912 entstandenen letzten Simsonbild zeigt Corinth eine sehr eigenständige Auffassung. Der gefesselte und geschundene Simson ist als ein Wiedererstarkender dargestellt. In *Der geblendete Simson* (Abb. 122) hat Corinth sich selbst porträtiert. Nach dem Schlaganfall, den er 1911 erlitten hatte, war die Wahl des Sujets durch sein eigenes Leiden mitbestimmt worden. Deswegen ist dieser geblendete aber wiedererstärkende Simson für Corinth eine „Metapher des Leiden Überwindenden.“<sup>315</sup>

Das 1926 entstandene Simsonbild von Nolde wurde im zweiten Weltkrieg 1945 in Teupitz bei Berlin zerstört und heutzutage gibt es leider keine

---

<sup>315</sup> Lovis Corinth (wie Anm. 309), S. 202.

Abbildung. Deswegen haben wir keine Möglichkeit, die beiden Bilder zu vergleichen. Trotzdem ist es interessant, dass beide Maler dieses Sujet einer fast vergessenen biblischen Figur gewählt haben.

Erich Haenel verglich einmal die beiden Simsonbilder von Nolde und Corinth, anlässlich der Nolde-Ausstellung in Dresden im Jahre<sup>316</sup>:

„Da ist auch ein *Simson*, eine gelbe Diagonale von schemenhafter Furchtbarkeit. Der ‚Geblendete Simson‘, den man in diesen Wochen unter den Bildern Lovis Corinths auf der Brühlschen Terrasse sehen kann, ist etwas eine halbe Generation älter. Wen es reizt, der mag an den beiden Bildern die ewige Wandlung des Sichtbarlichen und Seherhaften bewundern. Das Nebeneinander der Lebenswerte der beiden Norddeutschen, wie es ein verehrenswerter Zufall jetzt hier geschaffen, ist unendlich lichtvoll. Es ist eine geistreiche Demonstration, der zu folgen man nicht müde wird. Auch vor Corinth kommt man ohne den Begriff des Dämonischen nicht ganz aus. Und es gibt Leute, und nicht nur die unvermeidlichen Snobs, die da, wo der körperliche Zusammenbruch das Gefäß der Malerei dem Künstler fast zerschlug, reine Glut des Seelischen am brennendsten zu spüren meinen. Bei Nolde steht der Maler deutlicher im Brennpunkt äußerer und fernerer Komponenten.“<sup>317</sup>

Trotz der Unterschiede in den bildsprachlichen Formulierungen und in der künstlerischen Richtung ist es doch denkbar, dass Nolde thematisch von den Passionsbildern Corinths inspiriert worden ist.

Die Verbindungen zwischen den beiden Künstlern, sowohl persönlich als auch in ihrer Kunst, verdient weitere Aufmerksamkeit und eine genauere Untersuchung, die jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

---

<sup>316</sup> Für diese Ausstellung hat Rudolf Probst, der Freund des Malers, in des schönen Ausstellungsbau in Dresden eine große Anzahl der Bilder Noldes (ungefähr zweihundert Gemälde) vereinigt, um den sechzigsten Geburtstag des Malers zu feiern.

<sup>317</sup> Erich Haenel: „Die Nolde-Ausstellung in Dresden“, in: Der Kunstwart, 40/2, München 1927, S. 48.

### 4.3. Christian Rohlf's: Thematischer Vergleich der biblischen Bilder

Christian Rohlf's ist ebenso wie Nolde und Barlach von norddeutscher Herkunft, alle drei sind aus Holstein. Die besondere Bedeutung der Herkunft für Rohlf's hat Paul Vogt beschrieben:

„Diese Abstammung hat für den künstlerischen Werdegang von Christian Rohlf's mehr bedeutet als die späteren Einflüsse der Weimarer Akademie oder des Folkwang Ateliers in Hagen. Hier liegt seine Gelassenheit begründet, die Stetigkeit seiner Entwicklung, die Stärke des naiven Empfindens und sein enges Verhältnis zur Natur, zur Ganzheit eines ungebrochenen Daseins. In dieser Landschaft ist noch die mythenbildende Fantasie, die Welt der Sagen und Märchen lebendig, wirkt ein skurriler Humor, der auch bei Rohlf's immer wieder durchbricht. Wenn anderswo gewaltige Landschaftskulissen Blick und Gedanken gefangen nehmen, ersetzt hier die bilderreiche Vorstellungskraft die Dramatik äußerer Erscheinung durch die Gabe innerer Schau. Nur in einer solchen Umgebung können Dichter wie Theodor Storm, Maler wie Nolde und Rohlf's oder der dem noch höheren Norden entstammende Edvard Munch beheimatet sein.“<sup>318</sup>

Diese Aussage deutet an, dass Rohlf's, Barlach und Nolde eine gemeinsame Mentalität teilen, die sich auch in ihrem Werk äußert.

Rohlf's verbrachte die Sommermonate der Jahre 1905 und 1906 in Soest, wo auch Nolde sich aufhielt. Hier entstand nach Noldes Aussagen eine lebenslange Freundschaft, er schrieb in seiner Autobiographie:

„Im zweiten Frühling während unserer letzten Wochen kam Christian Rohlf's von Hagen herüber, tatenfreudig, sogleich arbeitend, zeichnend und malend im Hühnerhof und im Garten. Wir saßen beim Essen zusammen und sprachen über einiges, - viel redend jedoch war keiner von uns, und es ist vielleicht niemals zwischen zwei Malern so wenig über Kunstprobleme gesprochen worden. Aber wir schauten uns an, ich den lieben Menschen, er mich, uns verstehend ohne viele Worte,

---

<sup>318</sup> Zitat nach Christian Rohlf's. Lyrische Expressionen (wie Anm. 6), S. 53-55.

und so ist es fürs Leben geblieben.“<sup>319</sup>

Wie Rohlfs diese Freundschaft bewertete, ist nicht überliefert. Obwohl beide Künstler zu dieser Zeit ihre bedeutendsten Werke noch nicht geschaffen hatten und in ihrer künstlerischen Entwicklung noch suchend waren, darf man aus dieser Bekanntschaft schließen, dass sie gegenseitig ihre Werke kannten und die Möglichkeit eines gegenseitigen Einflusses nicht auszuschließen ist.

In seiner künstlerischen Entwicklung zeigte Rohlfs verschiedene Phasen. Nachdem er lange Jahre in Weimar als naturalistischer Landschaftsmaler mit impressionistischen Tendenzen gearbeitet hatte, bedeutete sein Umzug nach Hagen Anfang des 20. Jahrhunderts einen großen Wandel in seiner Auffassung.

Die Begegnung mit den Werken von Manet, Seurat, van Gogh, Gauguin und Cézanne führte bei Rohlfs zu einem stilistischen Bruch, in denen er die verschiedensten stilistischen Möglichkeiten ausprobierte. Sein reifes Werk entstand wie bei Nolde erst, nachdem er mehr als 50 Jahre alt war, obwohl er im Gegensatz zu Nolde schon sehr jung mit dem Malen begonnen hatte.

Rohlfs arbeitete wie Nolde und andere expressionistische Künstler, in den verschiedenen Techniken wie Ölgemälde, Holzschnitt, Zeichnung und Aquarell. Beide Künstler sind mit ihren Blumenbildern berühmt geworden, Rohlfs mit zarten, vergeistigten Tempera-Blättern, Nolde mit kräftigfarbigen Ölgemälden und Aquarellen. Auch sonst sind sich die beiden Künstler thematisch oft sehr nahe. Rohlfs wandte sich zeitweise auch einer stärker abstrahierenden und geometrisierenden Richtung zu – vor allem in seinen Münchner Jahren zwischen 1910 und 1912 -, eine Tendenz, an der

---

<sup>319</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 79-80.

Nolde sich nie versuchte. Aber auch Rohlfs' biblische Bilder waren immer figürlich.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte Nolde angefangen, biblische Stoffe umzusetzen. Bei Rohlfs war der Erste Weltkrieg der Auslöser für eine Beschäftigung mit der biblischen Thematik. Etwa dreißig Gemälde und mehrere Holzschnitte entstanden zwischen 1914 und 1925. Die Themen sind vorwiegend alttestamentlich.

Wie Hans Hofstätter in seinem Buch als die expressionistischen Themen mit neuer symbolischer Bildkraft bezeichnete, sind „Demut, Hoffnung und Versöhnung“<sup>320</sup> Themen, die wir auch bei Rohlfs gestaltet finden. Darin unterscheidet er sich von den anderen expressionistischen Malern. Rohlfs stellt der Tragik der Leidenschaft Trost und Versöhnung entgegen. Einige seiner Themen reflektieren unmittelbar diese Stimmung; *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, *Caritas*, *Engel* und *Der gute Hirte*. Aus der Passion gestaltete Rohlfs nur die Szene am Ölberg und auch apokalyptische Visionen finden wir nur am Rande in vereinzelt Beispielen.

Günter Rombold schrieb dazu:

„Die Darstellung einer Kreuzigung wäre bei Rohlfs fast unvorstellbar.“<sup>321</sup>

Während für die Malerei des Expressionismus vor allem die Passion – das Leiden – als zentrales Thema gesehen wird, so konstatierte Wolfgang Rothe für die Literatur im Zusammenhang mit dem „Ethizismus“<sup>322</sup> der Expressionisten Werte wie „Güte“ und „aktive Demut.“<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Hans H. Hofstätter: *Malerei und Graphik der Gegenwart*, Baden-Baden, 1969, S. 43.

<sup>321</sup> Günter Rombold, Horst Schwebel: *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag Herder, Freiburg 1983, S. 34.

<sup>322</sup> Wolfgang Rothe (wie Anm. 225), S. 117.

<sup>323</sup> Ebenda, S. 159 und 162.

Wohl der wichtigste Aspekt bei der Beschäftigung mit der Bibel und anderen religiösen Themen liegt bei Rohlfs auf der Darstellung von Szenen, in denen der Mensch Schutz, Gnade, Trost oder Segen findet.

Ein frühes Beispiel findet sich um 1911 im *Guten Hirten* im Holzschnitt, den Rohlfs 1918 in ein Gemälde umsetzt. Beide Werke zeigen Jesus, der mit dem geretteten Lamm durch einen unruhig bewegten Hintergrund schreitet. Auch ein mit *Segen* betitelter Holzschnitt von 1912, der einen vor einer Frau Knienden zeigt, thematisiert Aufgehobensein und Schutz.

Insbesondere gilt dies jedoch für die Darstellung der Rückkehr des verlorenen Sohnes. Dieses Thema behandelte Rohlfs mehrfach sowohl als Gemälde als auch graphischen Werke. Laut Paul Vogt ist die *Rückkehr des verlorenen Sohnes* (Abb. 123) eines der ersten nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstandenen Gemälde. Vogt beschrieb dieses Werk als „Ausdruck der Versöhnung und Freude.“<sup>324</sup> Zu diesem Thema arbeitete Rohlfs 1916 auch einen Holzschnitt.

Auch die Gethsemane-Darstellungen (Abb. 124) behandeln das Thema der Geborgenheit, doch handelt es sich nicht wie beim verlorenen Sohn um menschliche Geborgenheit, sondern um die Geborgenheit in Gott, symbolisiert im tröstenden Engel. Der bildbeherrschende Engel umfängt den knienden Jesus zur Gänze, fast scheint es, als ginge dieser im Körper des Engels auf. Den tröstenden Engel kann man auch im *Engel, der Licht in die Gräber trägt* (Abb. 125) von 1925 und die *Austreibung aus dem Paradies* (Abb. 127) von 1933 wieder finden.<sup>325</sup> Obwohl Vogt 1967 in

---

<sup>324</sup> Paul Vogt: Christian Rohlfs, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1967, S. 16.

<sup>325</sup> Im Essener Folkwang-Museum reihen sich heute die drei Gemälde *Ecce Homo* (Abb. 126) von 1922, *Engel, der Licht in die Gräber trägt* von 1925 und die *Austreibung aus dem Paradies* von 1933 zu einem Triptychon. So sieht Paul Vogt diese drei Gemälde als zusammengehörig und als ein Triptychon (siehe Paul Vogt, 1967, S. 28). Diese drei mit

letzterem Bild sowohl einen Zeitbezug als auch eine Bedrohung sah,<sup>326</sup> zeigt dieses Bild wegen des bildbeherrschenden Michaels mit ausgebreiteten Armen und Flügeln trotz der Thematik der Vertreibungsszene keinen so starken Ausdruck von Verzweiflung wie bei den frühen Bildern der gleichen Thematik von 1916 und 1925. Hier ist Michael „wie ein Richter und Schützer zugleich“<sup>327</sup> aufgefasst. Sein Flammenschwert scheint wie ein „Symbol der Hoffnung in andrängender Todesdrohung.“<sup>328</sup> Laut Gertrud Bender „klingt Gottesvaters Verheißung: ‚Ich will Euch endlich wieder rufen!‘ beinahe tröstend mit an.“<sup>329</sup>

Birgit Schulte schrieb in dem Oeuvre-Katalog der Gemälde von Rohlfs:

„Bei Rohlfs fehlt dieser Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung und das aggressiv-agitatorische Moment. Die versöhnliche Intention in der religiösen Malerei des „Nestors“ der expressionistischen Künstlergenerationen wirkt wie ein ausgleichendes „Korrektiv“ zu den vehementen Aussagen seiner jüngeren Kunstkollegen.“<sup>330</sup>

---

erheblichem zeitlichem Abstand geschaffenen Werke haben annähernd gleiches Format. Es ist zu behaupten, dass Rohlfs alle drei Bilder für Todesfelde gemalt habe. Aber es drängt sich die Frage auf, ob Rohlfs diese drei Bilder wirklich als zusammenhängende Gruppe konzipierte. Es fällt zudem auf, dass nicht Christus, sondern die Austreibungsszene als Mitteltafel gehängt ist. Eine inhaltliche Erläuterung des Triptychons bleibt auch unklar.

Es gibt eine Aussage von Birgit Schulte über das Triptychon von Rohlfs und *Das Leben Christi* Noldes: Jedoch fanden weder Noldes Passionsretabel noch Rohlfs' Erlösungs-„Triptychon“ Eingang in den Kirchenraum, da ihnen, abweichend von der kirchlichen Forderung nach theologischer Gültigkeit, der Charakter des persönlichen Bekenntnisses anhaftet. (Birgit Schulte: „...eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt“, in: Christian Rohlfs, Ausstellungskatalog Münster und Weimar, hrsg. von Klaus Bussmann, Cantz, Stuttgart 1990, S. 27-47, hier S. 32.)

<sup>326</sup> Siehe Paul Vogt (wie Anm. 324), S. 28.

<sup>327</sup> Gertrud Bender: „Religion in der Kunst unserer Zeit. Christian Rohlfs als Maler biblischer Themen“, in: Der Lichtblick, Monatsschrift für Christentum und Kultur, 3. Jg. Heft 3, 1949 Hamburg, S. 77-80, hier S. 80.

<sup>328</sup> Jens Christian Jensen: Christian Rohlfs, Kiel 1979, S. 17.

<sup>329</sup> Gertrud Bender (wie Anm. 327), S. 79.

<sup>330</sup> Birgit Schulte: „...eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt“, in: Christian Rohlfs, Ausstellungskatalog Münster und Weimar 1990, S. 27-47, hier S. 29.

Paul Vogt schrieb zu den Arbeiten von Rohlf's mit biblischer Thematik:

„Sein Werk verdichtete sich zu den großen Symbolen der biblischen Erzählungen, in denen von Versöhnung und Güte, von Überwindung und Frieden gesprochen wird. Wer die Gemälde dieser Jahre betrachtet, sucht vielleicht unbewusst nach dem Gegenpol, dem Abbild des zerstörenden Menschen, den Zeichen des Hasses oder der Verzweiflung, der Angst oder der wilden Aggression (sic!) gegen eine unheilvolle Zeit. Nur selten unterbricht ein Bild wie die ‚Sintflut‘ in ihrer unerbittlichen Strenge und Folgerichtigkeit des Untergangs die Reihe der versöhnlichen Werke.

Man ist beinahe versucht, Rohlf's angesichts anderer Künstler seiner Zeit... die stille Überwindung nicht zu glauben, so wenig sieht man ihn von der Verneinung berührt, scheint ihn die Naivität seines Daseins und die – im schönsten Sinne – schlichte Einfalt des Herzens jeglicher Versuchung von vornherein zu entrücken. Und doch hat er die Wandlungen seiner Zeit bewußt erlebt und schwer genug getragen; gäbe es keine anderen Zeichen, das Selbstbildnis von 1918 spräche laut genug davon.“<sup>331</sup>

Genau gelesen spricht Vogt den Arbeiten mit biblischer Thematik jeglichen Zeitbezug und damit auch Aktualität ab. Die „Naivität“ und „schlichte Einfalt“ des Künstlers zeigen Rohlf's als weltfremden, sowohl von den geistigen Strömungen als auch von den realen Ereignissen des Krieges nicht direkt betroffen oder berührt. Er spricht Rohlf's die Zeitgenossenschaft nicht ab, sieht sie aber in den Werken mit biblischer Thematik nicht verwirklicht.

Die Themenwahl der biblischen Bilder von Nolde und Rohlf's hat eine Verwandtschaft. Sie waren fast die Einzigen, die an einer alten traditionellen Thematik im 20. Jahrhundert anknüpften, wie die Darstellung der Heiligen Drei Könige. Unter den biblischen Bildern der beiden Maler

---

<sup>331</sup> Paul Vogt: Christian Rohlf's. Aquarelle und Zeichnungen, Verlag Aurel Bongers, 1958 Recklingshausen, S. 59f.

gibt es auch stilistisch sehr ähnliche Formulierungen.

Rohlf's konzentrierte sich stärker auf die alttestamentlichen Themen, das Neue Testament beschäftigte ihn weniger. Das war für einen expressionistischen Maler eine seltsame Auswahl, denn im Expressionismus steht die neu gefundene Christusgestalt der Passionsszene als Ausdruck des zeitgenössischen Gefühls im Vordergrund.

Die biblischen Themen, die Rohlf's behandelte, waren auch für Nolde von großem Interesse. Unter den alttestamentlichen Themen wurden von den beiden Malern fast dieselben Themen behandelt: *Adam und Eva*, *Moses*, *Der Tanz um das goldene Kalb*, *Saul und David* und die *Austreibung aus dem Paradies*. Diese Parallelität wird noch hervorgehoben dadurch, dass diese Themen für die anderen expressionistischen Künstler kaum von Interesse waren. Nolde behandelte das Moses-Thema in seinem Gemälde *Pharaos Tochter findet Moses* (Abb. 37), zu *Saul und David* gibt es von Nolde eine Radierung und *Die Austreibung aus dem Paradies* gestaltete er in einem Aquarell.

Von den Figuren des Alten Testaments war Rohlf's vorwiegend an Moses, Abraham und den verlorenen Sohn interessiert. Ebenso behandelte er die Propheten Jeremia und Elias. Nolde hatte versucht, den Propheten Jeremia 1901 in seiner Frühzeit in einer kleinformatigen Bleistiftzeichnung darzustellen.

Die gemeinsamen neutestamentlichen Themen sind *Verkündigung*, *Stille Nacht*, *Die Heilige Familie*, *Die Heiligen Drei Könige*, *Auferstehung* und *Himmelfahrt*. Die Darstellung von *Gethsemane* behandelte Nolde nicht. Die Dornenkrönung, die Rohlf's in *Ecce Homo* gestaltet hatte, arbeitete Nolde in *Verspottung* (Abb. 32). Unglücklicherweise sind einige Werke von

Rohlfs entweder im Krieg zerstört worden oder der Verbleib ist unbekannt. Aber die schwarzweißen Abbildungen im Oeuvre-Katalog der Gemälde von Rohlfs<sup>332</sup> geben uns Ansätze zu einem Vergleich mit den Bildern Nolde. Auch abgesehen von den biblischen Themen und den Blumenbildern gibt es zwischen Nolde und Rohlfs Parallelen in der Gestaltung der Tanzbilder und den Teufelsdarstellungen.

1909, also noch vor seinem Wechsel nach München, beschickte Rohlfs die *Ausstellung für christlicher Kunst* im Düsseldorfer Kunstmuseum mit einer *Verkündigung*. Es handelt sich vermutlich um das Bild, das im Werkverzeichnis von Paul Vogt unter der Nummer 436 gelistet ist (Abb. 128) oder dessen Variante *Stille Nacht* (Abb. 129 - WPV, Nr. 438). Diese beiden Gemälde sind die ersten von Rohlfs bekannten Arbeiten mit biblischer Thematik und bleiben bis 1910/11 auch die Einzigen. Es könnte sein, dass Rohlfs diese Arbeiten schuf, um diese Ausstellung beschicken zu können. Damit ließe sich die Datierung, „um 1907“, die im Werkverzeichnis angegeben ist, auf 1908/Anfang 1909 präzisieren. Der Verbleib der *Stillen Nacht* ist unbekannt. Diese beiden Bilder der frühen Darstellung von Weihnacht haben dieselbe Formulierung. Der Engel Gabriel in beiden Gemälden besetzt fast den ganzen Bildraum. Das Jesuskind liegt im Schoß Gabriels und nicht bei Maria und Joseph. Das zeigt sehr deutlich, dass der Engel von Anfang an eine wichtige Rolle in der biblischen Bildern Rohlfs spielt. Auffallend sind die großen Flügel des Engels in der *Verkündigung*, die die Atmosphäre des Bildes beherrschen. Maria und Joseph werfen sich vor der Erscheinung Gabriels auf die Knie und zeigen ihre unbedingte Gehorsamkeit und ihr grenzenloses Vertrauen.

---

<sup>332</sup> Christian Rohlfs, Oeuvre-Katalog der Gemälde, hrsg. von Paul Vogt, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1978.

Hier konzentrierte sich Rohlf's auf den Ausdruck des Göttlichen vor der Darstellung der menschlichen mütterlichen Freude Marias, die in Noldes *Heiliger Nacht* (Abb. 47) dominiert.

Auch später behandelte Rohlf's das Thema von Weihnachten und der Heilige Familie: Im Jahre 1914 arbeitete er *Die Heilige Familie* (Abb. 130), deren ursprünglicher Titel *Weihnachten: Heilige Nacht* war. Wenn wir *Weihnachtsmorgen* (Abb. 8) von 1921, *Heilige Familie* (Abb. 74) von 1925 und *Familie* (Abb. 77)<sup>333</sup> von 1931 Noldes berücksichtigen, wird deutlich, dass dieses Thema für beide Maler eine besondere Bedeutung hatte.

Nach dem Ersten Weltkrieg standen die religiösen Themen im Vordergrund von Rohlf's' Schaffen. Darunter sind zwei alttestamentliche Gemälde: *Adam und Eva* (Abb. 131), das um 1916 entstand, und *Der Tanz um das goldene Kalb* von 1918 (Abb. 133).

Das Thema von Adam und Eva wurde von den expressionistischen Malern neu entdeckt. Die Sehnsucht nach dem Paradies, die in dem utopischen Sinne aus einer Vision des neuen Weltbildes entstand, fand seinen Niederschlag in diesem traditionellen Thema. Das Rohlf'ssche Bild stellt genau den Moment dar, in dem das Urpaar die Sünde begeht. Eva beißt von der verbotenen Frucht ab, ohne die kommende Gefahr zu erkennen. Sie reicht den Apfel an Adam weiter, der mit einer zurückhaltenden Haltung ängstlich auf seine Frau blickt. Auch die 1919 entstandene Version (Abb. 132), deren Verbleib unbekannt ist, stellt diesen Moment dar. Sie ist eine geometrisch stilisierte Variation des früheren Werks. Nolde zeigt in einem 1921 entstandenen Bild Adam und Eva (Abb. 67) in dem Moment des

---

<sup>333</sup> *Familie* (Abb. 77) behandelte das Thema der Heilige Familie. Ursprünglich gehörte es zu der Liste der biblischen und Legendenbilder von Nolde, aber später hat er es aus dieser Liste gestrichen.

Entsetzens nach der Erkenntnis ihrer Sünde. Noldes Hauptinteresse lag an der Darstellung des psychologischen Zustands. Das zeigt die unterschiedliche Auffassung dieses Themas bei beiden Malern.

Noch ein alttestamentliches Thema, das beide Künstler behandelten und auch gleich betitelten, ist der Tanz um das goldene Kalb.

Anlässlich der Kritik der 1913 in Hagen veranstalteten Einzelausstellung schrieb Curt Stoermer im *Cicerone* über dieses Bild:

„...Allmählich verwischt sich in Rohlf's der Gegenstand des Gebirges, der visionäre Eindruck bleibt, er zeigt sich im ‚Moses‘, der ins gelobte Land ausschaut, im ‚Tanz um das goldene Kalb‘: Der extatische Rhythmus des uralten Völkertanzes.“<sup>334</sup>

Diese Aussage bestätigt, dass es ein vor 1913 entstandenes Bild mit dem Thema Tanz um das goldene Kalb gegeben hat. Bekannt ist aber nur eine Version 1918 (Abb. 133). Es ist sowohl möglich, dass Rohlf's dieses Werk 1918 übermalt hat und die Datierung sich daher ableitet, es kann auch sein, dass die Datierung falsch gelesen wurde, da die Rohlf'sschen Datierungen oft nicht gut lesbar sind (das Werk befindet sich in unbekanntem Privatbesitz und die Datierung kann deswegen nicht am Original überprüft werden), ebenso ist es aber auch gut möglich, dass es zu diesem Thema ein früheres Werk gibt, von dem uns nichts überliefert ist.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Curt Stoermer, in: *Der Cicerone*, Jg. 5, 1913, S. 295.

<sup>335</sup> Bei „Moses“ handelt es sich um das im Werkverzeichnis unter der Nummer 522 verzeichnete Gemälde: *Moses erblickt das gelobte Land* (Abb. 134), das noch 1912 entstanden war (eigenhändige Datierung des Künstlers auf der Leinwand), aber nie in Besitz von Commerell war und deshalb Ende des Jahres entstanden sein muss.

Der Verbleib des *Moses*-Bildes ist unbekannt, auch vom *Tanz um das goldene Kalb* gibt es nur die kleine Schwarz-Weiß-Abbildung im Werkverzeichnis. Im Gemälde sind dies die ersten Beispiele für biblischen Sujets, wie bei vielen seiner Kollegen setzt auch bei Rohlf's die Auseinandersetzung mit biblischen Themen nicht erst nach Beginn des Ersten Weltkrieg ein, sondern ist schon davor angelegt; der Höhepunkt liegt aber auch bei Rohlf's während und in den ersten Jahren nach dem Ersten

Die kleine Schwarz-Weiß-Abbildung (Abb. 133), die im Werkverzeichnis unter der Nummer 611 verzeichnet wurde, zeigt eine Darstellung der heidnischen Kulthandlung. Wenn wir das 1910 entstandene Bild Noldes (Abb. 104) berücksichtigen, fehlt hier das Element des dynamischen und leidenschaftlichen Rausch des Tanzes, das das Noldesche Werk prägt. Aber die starken Konturlinien provozieren eine strenge und feierliche kultische Stimmung. Trotz der Differenz in der Auffassung des Themas zeigt schon allein die Tatsache, dass beide Künstler dieses seltene Thema aufgegriffen haben, eine weitere Gemeinsamkeit.

Der Tanz war ein Thema das Rohlfs<sup>336</sup> genau so wie Nolde faszinierte. Die zahlreichen Tanzbilder, vor allem aus dem späteren Werk, zeigen dies. Rohlfs hatte das Thema schon vor dem ersten Weltkrieg aufgegriffen und blieb dem Thema bis in die dreißiger Jahre treu. Das heißt, der Tanz war ein Thema, das Rohlfs in seiner künstlerischen Laufbahn ab der Hagerer Zeit kontinuierlich begleitete.

Das neutestamentliche Thema von der Auferstehung war für die expressionistischen Künstler von besonderer Bedeutung. Im Zusammenhang mit der apokalyptischen Vision und der Sehnsucht nach einer neuen Welt wurde dieses Thema neu entdeckt und wieder vermehrt behandelt. Das gleich betitelte Gemälde (Abb. 55) von Nolde gehört zum

---

Weltkrieg.

<sup>336</sup> Es gibt zwei bedeutende Tänzerinnen, die für seine Tanzbilder der Spätzeit eine wichtige Rolle spielten: Mary Wigman und Tatjana Barbakoff. Rohlfs erlebte ein Tanzabend von Mary Wigman mit ihrer Truppe 1923 in Eberfeld, mit denen Nolde eine Bekanntschaft hatte. Damals wurde Rohlfs tief beeindruckt und suchte nach einem Weg, Rhythmus und freier Bewegung mehr als früher zum Thema zu machen. Das 1923 entstandene Wassertemperabild (Abb. 135) spiegelt seine damalige Erfahrung wieder. Und Rohlfs war mit der Tänzerin Tatjana Barbakoff befreundet, die durch die Form des „Ausdruckstanzes“ berühmt geworden war. Im Sommer 1931 besuchte sie den Maler in Ascona. Damals arbeitete Rohlfs 21 Wassertemperablätter und zahlreiche Zeichnungen.

Zyklus des *Leben Christi*. Deswegen stellt dieses Werk nur die Auferstehungsszene dar. Aber in der 1916 entstandenen *Auferstehung* (Abb. 136) zeigt Rohlf eine starke apokalyptische Vision. Es behandelt die Auferstehung der ganzen Menschheit. Zwei Trompete blasende Engel und zwei Figuren am Bildrand bilden einen strengen symmetrischen Aufbau. Die einheitliche rotbraune Farbgebung der Gestalten, die Rohlf häufig verwendete, provoziert eine feierliche Stimmung.

Rohlf hat sich vermutlich durch seine Erfahrung des Ersten Weltkriegs nach einer neu auferstehenden Welt, nach dieser Dämmerungszeit der Menschheit gesehnt. Denn die damalige Zeit mit dem Krieg und der Existenzkrise wurde als „Menschheitsdämmerung“<sup>337</sup> verstanden.

Unter den Bildern aus dem Neuen Testament erregt die um 1917 entstandene *Himmelfahrt* (Abb. 137) von Rohlf unser besonderes Interesse. Auch dieses Bild ist im Krieg verbrannt und nur in einer Schwarz-Weiß-Abbildung im Werkverzeichnis überliefert. Trotzdem ist eine stilistische Verwandtschaft mit der *Auferstehung* (Abb. 55) des *Leben Christi* von Nolde auf den ersten Blick zu erkennen. In Noldes Gemälde-Zyklus *Das Leben Christi* gibt es zwar auch eine *Himmelfahrt* (Abb. 57), aber die *Himmelfahrt* (Abb. 137) von Rohlf ist stilistisch näher zu Noldes *Auferstehung* (Abb. 55).

Rohlf stellte diese Szene undetailliert und von ähnlicher Grobheit wie sein Auferstehungsbild dar. Aber die nach oben hochschwebende Christusgestalt haben wir schon in Noldes *Auferstehung* gesehen. Obwohl die Farbgebung der *Himmelfahrt* von Rohlf nicht bekannt ist, ist zu erkennen, dass um Christus ein flammenartiger Nebel emporlodert, ebenso

---

<sup>337</sup> Menschheitsdämmerung, hrsg. von Kurt Pinthus, Rowohlt, revidierte Ausgabe, Hamburg 1959.

wie in Noldes Auferstehungsbild. In beiden Gemälden steigt Jesus und der ihn umgebende Nebel nach oben. Nur im Abschiedsgestus der Hand unterscheiden sich die beiden Christusgestalten. Bei Rohlfs zeigt Christus mit gebeugtem Kopf, den Blick auf seine Apostel gerichtet, Traurigkeit und den Abschiedsschmerz.

Wenn wir die Freundschaft der beiden Maler berücksichtigen, könnte Rohlfs *Das Leben Christi* Noldes vor 1917 gesehen haben. Möglicherweise hatte sich das Motiv des in den Himmel entschwebenden Christus bei Rohlfs tief eingepägt und er griff dieses Motiv in seinem Himmelfahrtbild auf.

Noch ein neutestamentliches Thema, mit dem Nolde und Rohlfs sich gemeinsam beschäftigten, ist das Thema der Heiligen Drei Könige. Es war seit dem Barock nicht mehr häufig behandelt worden. Nolde und Rohlfs gelten als die Einzigen unter den Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts, die daran noch interessiert waren. Bei beiden könnten bei dieser Themenwahl auch Bezüge zur zeitgenössischen Volkskunst möglich sein.

Nolde arbeitete 1911 ein Gemälde (Abb. 48) mit diesem Thema für sein Polyptychon *Das Leben Christi*. Rohlfs behandelte dieses Thema mehrfach. Schon früh arbeitete Rohlfs zwei graphische Blätter und in den zwanziger Jahren malte er zwei Gemälde, das erste entstand um 1924 (Abb. 138) und das zweite 1928 (Abb. 139). In beiden Gemälden wurden die biblischen Könige mit morgenländischem Turban und Krone volkstümlich dargestellt. Sie sind am Ziel ihrer Reise ihrer langen Wanderung angekommen. Der Wanderstab, den der Linke in dem um 1924 entstandenen Bild trägt, zeigt, wie mühsam ihr Weg war.

Der Hauptakzent dieser Darstellung ist der Stern des Herrn, dessen Licht

die drei Könige leitet. Diesen großen Stern an dem Nachthimmel finden wir in der *Heiligen Nacht* (Abb. 47) von Nolde wieder. Im Rohlfschen Bild ist der Stern sehr nah den Königen zugeordnet. Unter dem Licht des Sterns sind alle Gestalten deutlich hervorgehoben. Im späteren Bild (Abb. 139) ist Rohlfs' Malweise weniger farbig und temperamentvoll.

In den beiden Bildern fehlt es Jesuskind. Die Geburt des Kindes wird uns nur symbolhaft angedeutet. Ohne das sichtbare Jesuskind können wir diese Szene gut erfassen. Über diese untraditionelle Formulierung schrieb Paul Vogt wie folgt:

„Beiden Gemälden ist auch eine neue und ungewöhnliche Auffassung der vertrauten Erzählung zu eigen, die den Betrachter das Geschehen nicht von außen erleben läßt, sondern ihn in die Darstellung miteinbezieht.“<sup>338</sup>

Der Betrachter erlebt die Anbetung unmittelbar vor sich. In dem Bilde von 1924 (Abb. 138) ist der vordere König schon dabei, seine Knie zur Anbetung zu beugen. Dadurch wird der Betrachter mit in das Geschehen einbezogen. Darin liegt die magische Kraft dieses Bildes. Wie Vogt betonte, „enthebt Rohlfs seine Schilderung der Erzählung, steigert sie zu allgemeiner Gültigkeit: Die Geburt des Kindes vollzieht sich symbolhaft in uns und damit für die Dauer.“<sup>339</sup>

Das Thema des Teufels wurde von Rohlfs ähnlich häufig behandelt wie von Nolde. Im Jahre 1917 arbeitete Rohlfs *Drei Teufel*. Leider ist der verbleib dieses Bildes unbekannt und auch keine Abbildung überliefert. Um 1928 malte Rohlfs *Teufel und arme Seele*. Das Werk befindet sich in unbekanntem Privatbesitz und es steht nur die kleine Schwarz-Weiß-

---

<sup>338</sup> Paul Vogt (wie Anm. 324), S. 24.

<sup>339</sup> Ebenda.

Abbildung (Abb. 140) im Werkverzeichnis zur Verfügung. Einen Teufel kann man kaum identifizieren. Es lässt sich nur eine Gestalt erkennen, deren Augen mit einem Tuch bedeckt sind und dessen Körper mit Stricken gefesselt ist, wie bei einem Gefangenen. Das symbolisiert einen Menschen, dessen Geist vom Teufel kontrolliert wird. Dieses Bild enthält eine moralische Warnung: Solange man im Leben vom Teufel gefesselt ist, bleibt man immer eine arme Seele.

Im 1936 entstandenen Gemälde *Frau mit Teufel* (Abb. 144) ist ein zerstörender Teufel zu sehen. Dieses Bild erinnert sich uns an das Gemälde *Das Mädchen und der Satan* (Abb. 14) von Nolde, das 1918 entstanden war. Beide Gemälde haben eine ähnliche Formulierung: Satan oder Teufel mit einer nackten weiblichen Gestalt. Die Bedrohung durch die Gestalt des Satans wirkt umso zerstörender und destruktiver, je stärker der Gegensatz zu einer zärtlichen und in ihrer Nacktheit besonders verletzlich wirkenden weiblichen Gestalt ausgeprägt ist.

*Frau mit Teufel* ist mit differenziert eingesetztem Rotbraun fast monoton gearbeitet, nur einzelne zarte Pinselstriche in verwaschenem Blau sind zu erkennen. Der Teufel bleibt im Dunkel verborgen hinter einer schönen jungen Frau. Er ist nur durch einige Konturlinien charakterisiert. Deswegen ist seine ganze Gestalt auf den ersten Blick kaum zu identifizieren. Er ist bizarr und grotesk mit einem Horn auf dem Kopf geschildert. Schon im 1914 entstandenen Bild *Versuchung Christi* (Abb. 141) versuchte Rohlf's, den Teufel mit einem Horn darzustellen. In der Wüste versucht der Teufel in menschlicher Gestalt Jesus von einer Klippe zu stürzen. Wenn wir den ursprünglichen Titel dieses Bildes *Teufel und Mädchen* berücksichtigen, können wir daraus schließen, dass den Maler die Idee der Verbindung des

Teufels mit Mädchen oder Frau beschäftigte.

Der Teufel in dem Rohlfsschen Bild von 1936 (Abb. 144) ist eine bedrohliche Gestalt von tierartigem Aussehen, aggressiv und zerstörungslustig. Er hält seinen Atem an und sucht eine Gelegenheit, in der er die vor ihm stehende, ahnungslose Frau attackieren kann. Im Gegensatz zu dem erotischen Mädchen in Noldes Bild ist die Frau bei Rohlfs mit einem scharfen Profil und nicht in direkter körperlicher Bedrängung gezeigt. Sie ahnt nichts von der Bedrohung durch den Teufel in ihrem Rücken und blickt ins Leere. Außer einer Halskette scheint auch sie nackt zu sein, doch ist ihre Ausstrahlung wenig sexuell und erotisch.

Rohlfs versuchte mehrfach, den Gegensatz einer nackten Frau mit einer teuflischen und zerstörenden Gestalt in einem Bild zu verbinden. In einem 1912/14 entstandenen kleinformatigen Bild (Abb. 142) – einem Aquarell und Kreide - ist ein Dämon mit einer nackten Frau dargestellt. Ähnlich auch die Gestaltung in dem um 1911 entstandenen symbolischen Bild *Verfolgung* (Abb. 143). Eine alte skelettartige Gestalt verfolgt ein nacktes Mädchen. Hier ist nicht der Teufel dargestellt, sondern der Tod symbolisiert, wie der ursprüngliche Titel des Bildes bestätigt: *Der Tod und das Mädchen*. Es ist das Vanitas-Motiv, das hier Gestalt findet: Die Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit ist als eine allegorische Verfolgung des Lebens durch den Tod dargestellt.

In einem symbolischen und allegorischen Bild mit dem bezeichnenden Titel *Der Krieg* (Abb. 145) ist eine zerstörende Gestalt gegen eine zarte nackte Frau unmittelbar dargestellt. Hier ist der Erste Weltkrieg personifiziert. Ein nackter, riesiger Barbar überfällt hinterrücks ein nacktes, elegisches Mädchen. Dieser nackte Riese erinnert sich uns an das um

1808/10 entstandenes Bild Goyas *Der Koloss*. Es ist gut zu verstehen, dass Rohlf's mit diesen beiden gegensätzlichen Gestalten die Ungeheuerlichkeit des Kriegs ausdrücken wollte. Die dunkle Farbgebung von Rot, Dunkelblau, Schwarz und Braun provoziert die zerstörerische Stimmung.

In dieser Hinsicht sind die Teufelbilder, das Kriegsbild und das Todesbild von Rohlf's, alle mit der gleichen Darstellungsweise einer bedrohlichen Gestalt im Gegensatz zu der bedrohten, nackten weiblichen Gestalt fast identisch zu verstehen. Die nackte Frau provoziert bei Rohlf's keine erotische Stimmung wie bei Nolde, sondern sie steigert die Brutalität und zerstörerische Kraft des Angreifers in ihrer Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit.

Im Bezug auf den Krieg arbeitete Rohlf's weiter an diesem Motiv des Unterdrückers oder aus dem Hinterhalt Überfallenden. In dem um 1915 entstandenen *Kampf* (Abb. 146) und im *Tod* (Abb. 147) von 1922 ist eine ähnliche Stimmung zu finden.

Auch das Thema des Propheten ist Nolde und Rohlf's gemeinsam.

Von Rohlf's gibt es einen *Prophet* (Abb. 148) von 1929, mit Wassertempera auf festem Aquarellbütten gearbeitet, das in seiner Ausdruckskraft mit dem 1912 entstandenen berühmten Holzschnittblatt *Prophet* (Abb. 149) von Nolde auf gleiche Höhe zu stellen ist.

Beide Künstler haben sich auch an einer direkten oder symbolischen Darstellung Gottes versucht.

Nolde malte 1940 *Den großen Gärtner* (Abb. 85). In diesem Bild kann man eine lyrische Stimmung des Gottes als Gärtner fühlen. Rohlf's behandelte das Gottesthema unmittelbarer als Nolde. In *Die Schöpfung* (Abb. 150) von 1916 und in *Gott zeichnet Kain* (Abb. 151) von 1919 zeigt

er einen kräftigen Gott als Schöpfer in einer fast naiven Unmittelbarkeit. In *Der Geist Gottes über den Wassern* von 1916 (Abb. 152) ist eine starke und absolute Energie des Gottes, trotz der Umsetzung in eine menschliche Figur zu fühlen.

Gertrud Bender betont in ihrem 1949 erschienenen Aufsatz über die biblischen Sujets und die Gottesauffassung bei Rohlfs die naive Religionsauffassung des Künstlers, sieht aber auch andere Elemente:

„Christian Rohlfs’ schlichte, manchmal fast kindlich-vertrauende Frömmigkeit ist in dem bäuerlichen Urgrund seines Wesens verankert, der sich als unversieglicher Kraftquell bewährt. Sie paart sich mit reflektierender, psychologisch ergründeter Gottesschau des modernen Menschen, der nicht mehr nur gläubig hinnehmen kann, sondern der forschend und prüfend ergründen will. Rohlfs erlebt das Göttliche aus der Psyche des heutigen Menschen, für den es erst möglich ist, ein Verhältnis zu Gott zu finden, wenn er bei ihm ein verstehendes Begreifen der Seelenabgründe seiner Geschöpfe voraussetzen darf. Rohlfs schafft die Synthese des herkömmlichen, personifizierenden Gottesbegriffes mit der unserer Bewusstseinhaltung entsprechenden Verehrung Gottes als ein im All wirkender göttlich-geistiger Impuls.“<sup>340</sup>

Neben dem biblischen Thema malte Rohlfs auch einen Sämann um 1921. Wenn wir das mit dem 1915 entstandenen Werk *Saemann und Teufel* (Abb. 10) von Nolde vergleichen, ist das sehr interessant. *Der Sämann* (Abb. 153) von Rohlfs erinnert sich uns an das gleichnamige Werk von Millet.<sup>341</sup> Die

---

<sup>340</sup> Gertrud Bender (wie Anm. 327), S. 80.

<sup>341</sup> Ob Rohlfs das Original von Millet gesehen hat, ist nicht bekannt. Aber 1875 vermittelte Albert Brendels die Freilichtmalerei von Barbizon nach Weimar. Und 1904 entdeckte Rohlfs auch das Werk Vincent van Goghs, ebenso wie die Brücke-Künstler. Seit Karl Ernst Osthaus über Henry van de Velde auf van Gogh aufmerksam geworden war, waren die Werke von van Gogh wahrscheinlich dem Maler Rohlfs bekannter. Rohlfs gab in einem Brief seinen ersten Ausdruck der Werke von van Goghs als „genial und wüst“ wieder; siehe Paul Vogt (wie Anm. 324), S. 47.) Wenn wir das Sämannsbild von van Gogh berücksichtigen, das dieser unter dem Eindruck von Millet produzierte,

spitznasige Gestalt mit Hut begegnet uns im folgenden Jahr in *Der Gauner* wieder.

Die druckgraphischen Werke mit dem Thema von *Singvogel* (Abb. 154-156) erinnern uns an die zwei Lithographien von Nolde: *Eremit* (Abb. 87) und *Eremit und Vogel* (Abb. 88) von 1926. Bei Nolde wurde der Vogel immer als ein mythisches und phantastisches Dasein dargestellt. Nolde zeigte in diesen beiden graphischen Werken einen asiatischen Eremit mit seinen großen Vogel. Aber bei Rohlfs' verschiedenen Ausführungen des *Singvogel* ist der Vogel immer ein fröhliches und vertrautes Wesen. Rohlfs behandelte in den drei Versionen des *Singvogels* eine Begegnung eines Bauern mit einem kleinen Vogel. Die noldesche Kombination zwischen Eremit und Vogel als Schützer kann man bei Rohlfs in einem naiven und märchenhaften Vertrauensverhältnis zwischen Menschen und Tier sehen. Ein weiteres Bild in diesem Zusammenhang ist der *Elias* (Abb. 157) von Rohlfs, ein 1921 entstandenes Gemälde, das einen einsamen Elias zeigt, der die Zeit des Hungers und der Dürre mit Gottes Hilfe übersteht, in dem er sich am Bach Kerit versteckt, von diesem trinkt und von Raben mit Brot und Fleisch versorgt wird. Auch hier ist der Vogel ein fürsorgliches, dem Menschen freundlich gesonnenes Tier.

Am Rande sollen hier noch zwei Aquarelle von Rohlfs erwähnt werden, in denen sich sein Interesse für asiatische Kunst zeigt. Wie weit Rohlfs an der asiatischen Kunst interessiert war, ist noch nicht wohl bekannt.

Paul Vogt schrieb in seinem Buch über Rohlfs' Interesse an der Kunst verschiedener Völker: Rohlfs beschäftigte sich mit der Plastik der

---

kannte Rohlfs vermutlich entweder das Originalwerk von Millet oder Nachbild von van Gogh.

Naturvölker, Afrikas und der Südsee. Sein Interesse erstreckte sich von islamischen Metall- und Töpferarbeiten, peruanischen Terrakotten und mexikanischer Plastik, bis zu chinesischer und koreanischer Keramik.<sup>342</sup>

Die zwei Aquarellblätter *Kranich* (Abb. 158) und *Löwe* (Abb. 159), die nach einem ostasiatischen Vorbild von Rohlfs gemalt wurden, zeigen ein Interesse für die asiatische Kunst. Zudem gibt es einige Landschaften in Wassertempera aus den Jahren 1934 und 1935, in denen eine Stimmung, ähnlich der in der altchinesischen Landschaftsmalerei anklingt. Das scheint uns kein Zufall. Auch das Interesse an asiatischer Kunst besonders an koreanischer Kunst ist demnach nicht nur Nolde und Barlach, sondern auch Rohlfs gemeinsam.

Abschließend soll noch auf eine biographische Ähnlichkeit hingewiesen werden.

In einem Brief an einen Kunsthistoriker äußerte Rohlfs seine Meinung über die Kunst folgendermaßen:

„Sehr geehrter Herr Doktor!

Sie wünschen eine kleine Darstellung des Entwicklungsganges meiner Kunstbestrebungen, ich bitte um Verzeihung, dass ich Sie Ihnen nicht geben kann. Die vielen schlimmen Auslassungen über Kunst von (selbst bedeutenden) Künstlern möchte ich nicht noch um eine von mir vermehren. Das Kunstschaffen geschieht aus innerstem Instinkt, und wer wollte es unternehmen, diesen zu erklären. Der Verstand hat nur die Rolle des Hausknechts, d.h. diejenigen Gäste hinauszuerwerfen, die sich allzu laut und ungebührlich benehmen. Bei der Betrachtung des Kunstwerks ist es genau so, und alle Erklärungen sind überflüssig, ja irreführend, da das Wesentliche doch nicht erklärt wird.“<sup>343</sup>

Diese Aussage von Rohlfs über die instinktive Basis der Kunst ist

---

<sup>342</sup> Siehe Paul Vogt (wie Anm. 324), S. 47.

<sup>343</sup> Die Datierung dieses Briefs ist „Erling Oktober 1921“. Der Name des Empfängers ist nicht bekannt; siehe Christian Rohlfs, Ausstellungskatalog von München und Wuppertal 1996, S. 282.

anregend. Diese eindrucksvolle Äußerung spiegelt eine ähnliche Auffassung wieder, wie wir sie auch bei Nolde und Barlach gesehen haben.

Es hat sich gezeigt, dass zwischen den Künstlern Nolde, Barlach und Rohlf's viele Parallelen bestehen, sowohl biographisch als auch künstlerisch und wohl auch die persönlichen Eigenarten betreffend.

Die weitere Betrachtung über die Graphik, Zeichnung und Druckgraphik, Techniken, in denen alle drei Künstler gearbeitet haben, würde weitere Gemeinsamkeiten erkennen lassen und die Unterschiede deutlicher hervortreten lassen. Auch die Wechselbeziehungen der Künstler untereinander verdienen eine genauere Untersuchung, deren Ort aber hier nicht ist.

#### **4.4. Ernst Barlach: Christusbild und Menschenbild**

Bisher gibt es kaum Versuche, Emil Nolde mit Ernst Barlach zu vergleichen. Allein schon die verschiedenen Techniken, in denen die beiden Künstler gearbeitet haben, Nolde als Maler und Barlach als Bildhauer und Dichter, legen einen Versuch nicht nahe.

Beiden Künstlern gemeinsam ist die Eigenständigkeit ihrer künstlerischen Suche, in der beide ganz unabhängig voneinander doch Parallelen aufweisen.

Auch in ihrer Persönlichkeit waren die beiden Künstler sich ähnlicher als der erste Anschein vermuten lässt. Barlach war ernsthaft und metaphysisch. Die Beziehung zwischen Gott und den Menschen war sein Thema in Kunst und Dichtung, das ihn immer beschäftigte. Er war ungesellig und suchte seine Einsamkeit. Wie Elmar Jansen im Nachwort des Friedrich Schults

Buchs *Barlach im Gespräch* beschrieben hat, war Barlachs Haltung die eines Getriebenen. Im Kleinstadtleben ebenso wie im begrenzten Kreis der ihn umgebenden Menschen kam Barlach sich wie eingesperrt vor.<sup>344</sup>

Friedrich Schult beschrieb seinen Eindruck von Barlach bei seiner ersten Begegnung vom Juli 1914 in seinem Buch als Nachsatz des Verfassers:

„Er brauchte jemand, dem er sich mitteilen konnte. (...) Er war ungesellig und lebte am Rande.“<sup>345</sup>

Die weitere Erinnerung Schults an Barlach erklärt die schwierige und verschlossene Persönlichkeit des Künstlers:

„Es war nicht leicht, mit Barlach umzugehen. Er war mißtrauisch. Selbst ich hatte darunter zu leiden, trotzdem ich ihm nicht den geringsten Grund gegeben.“<sup>346</sup>

Nolde zeigte dieses Temperament nicht nur in seinem Leben sondern auch in seiner Kunst. Auch er suchte die Einsamkeit – ebenso wie Nolde. Walter Winkler bezeichnete die Charakterzüge Noldes als „ungewöhnliche Empfindsamkeit“, „scheue Zurückhaltung“ und sah bei ihm eine „Tendenz zur Abkapselung“. Winkler bezeichnete Nolde als einen autistischen Schizothymiker.<sup>347</sup>

Aber Nolde suchte nicht nur die Einsamkeit, er war auch von der Gesellschaft fasziniert. Er hasste das Großstadtleben und sehnte sich zugleich danach. Er interessierte sich für das Theater und für Tanzlokale. Über diese zweiseitigen Charakterzüge Noldes schrieb sein engster Freund Hans Fehr:

---

<sup>344</sup> Friedrich Schult: *Barlach im Gespräch*, hrsg. von Elmar Jansen, Insel-Verlag, Leipzig 1985, S. 147.

<sup>345</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>346</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>347</sup> Siehe Walter Winkler: *Psychologie der modernen Kunst* (wie Anm. 191), S. 173-201.

„Im Leben Noldes traten stets zwei Seiten hervor, eine einsame und eine gesellige. Es ist nicht richtig, wenn immer wieder gesagt wurde: Nolde ist der Einsamkeit verfallen, er genügt sich selbst und meidet den Umgang mit Menschen. So konnten nur Leute sprechen, welche die eine Seite seines Wesens kannten. Wer ihm nahe kam, wer das Innerste des Malers kannte und liebte, der stieß auf seine feine Gabe der Mitteilbarkeit, auf den Wunsch, menschliche Gemeinschaft zu pflegen, auf Güte und Hilfsbereitschaft. Aber eine harte Schale mußte erst durchbrochen, eine Wortkargheit (die dem nordischen Menschen oft eigen ist) mußte erst gelöst werden, bevor er seine Innenwelt öffnete.“<sup>348</sup>

Tatsächlich hatte Nolde im Umgang mit Menschen nur entweder Freunde oder Feinde.

In dieser Hinsicht ist die Einsamkeit Noldes anders als die Barlachsche. Noldes suchte die Einsamkeit nicht, sondern zog sich in sie zurück, wenn er sich ausgeschlossen fühlte oder durch sein Verhalten auf Ablehnung stieß.

Deshalb liegt der Gedanke, Parallelen oder Ähnlichkeiten zu finden, nicht nahe. Trotzdem gibt es nicht nur im künstlerischen Lebenslauf, sondern auch in ihrer Einstellung zur Kunst, Parallelen, die eine weitere Betrachtung und einen Vergleich zwischen den beiden ermöglichen. Hier wird im Folgenden versucht, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Künstler herauszuarbeiten und darzustellen.

Gemeinsam ist Nolde und Barlach die norddeutsche Herkunft und die lange Reifezeit. In der Erfahrung des Ersten Weltkriegs hatten beide Künstler ein gemeinsames Schicksal der Menschheit erfahren wie die meisten anderen Expressionisten. Beide mussten jedoch nicht kämpfen!

Für beide Künstler ist es nicht nur die Herkunft, sondern auch eine starke Prägung durch diese. Die norddeutsche Landschaft, die holsteinischen

---

<sup>348</sup> Hans Fehr (wie Anm 47), S. 91.

Menschen und ihre Mentalität haben sowohl Nolde als auch den drei Jahre jüngeren Barlach tief geprägt. Ebenso sind beide von kindlichen oder jugendlichen Kunsterfahrungen in der Umgebung tief beeindruckt gewesen. Die Begegnung mit den norddeutschen gotischen Skulpturen hinterließ bei beiden Künstlern einen bleibenden Eindruck. Beide Künstler äußerten sich mit Hochschätzung über das geschnitzte gotische Altarwerk von Hans Brüggemann.<sup>349</sup>

Sowohl in ihrem künstlerischen Werdegang als auch in der Wahl ihrer Vorbilder und Vorlieben zeigen sich weitere Parallelen.

Beide hatten während ihrer Lehrzeit in der Pariser Akademie Julien Akt gezeichnet und gemalt, aber fanden darin kein bleibendes Interesse. Eher war der Louvre ein großer Lehrer für beide Künstler. Die Kunst des Impressionismus sprach Barlach von Anfang an nicht an, und auch Nolde distanzierte sich schnell davon. Aber der Menschentyp Millets, den sie beide in Louvre gesehen hatten, machte auf beide Künstler einen großen Eindruck. In der tief gebeugten *Krautpflückerin* (Abb. 160), die Barlach als Abschlussarbeit seiner Dresdner Zeit gemacht hat, finden wir einen Anklang an die *glaneuses* von Millet, ein Gemälde, das in Deutschland als

---

<sup>349</sup> „Während meines ersten Lehrjahres wurde in unserer Werkstatt ein großes, während der Jahre 1514-1521 von Hans Brüggemann geschnitztes Altarwerk restauriert. Ich schaute voll Begeisterung alles an, und ich durfte die figurenreichen Gruppen mit Spiritus abwaschen. Ja sogar auch fehlende Hellebarden und Schwerter der Kriegsknechte schnitzen. Das war erregend.“ (Emil Nolde I, S. 66.)

„Die Hochschätzung des Bordesolmer Altars vom Meister Brüggemann äußerte er [Barlach] zu [Paul] Schreck: „Die Brüggemannschen Leute haben mir von jeher gefallen, und ich wette: um seine Kriegsknechte, Zuschauer, Manns- und Weibsleute sonstiger Art machen zu können, ist er mit ebensolchen Taschenbüchlein, wie ich sie habe, durch Straßen und über Land gelaufen.““ (Willi Flemming: Ernst Barlach. Wesen und Werk, Francke Verlag, Bern 1958, S. 111-112.)

Fanal des Naturalismus gefeiert wurde.<sup>350</sup> In Noldes *Saemann und Teufel* (Abb. 10) finden wir die respektvolle Auseinandersetzung mit Millets *Sämann*, freilich sehr distanziert.

Auch in der Einstellung zu Italien, das für die meisten damaligen deutschen Künstler als „das Land germanischer Sehnsucht“<sup>351</sup> galt, waren sich beide Künstler ähnlich. Für die beiden norddeutschen Einzelgänger war das herrliche und sonnige Land nur fremd und gab ihnen keine frische Inspiration. Nolde schrieb in seiner Autobiographie über seine Aufenthalt in Italien von 1904-1905:

„Fremd war mir alles hier. Ich liebte die Landschaft nicht, die Menschen, die Ruinen nicht.“<sup>352</sup>

„Zaghafte zogen wir fort, heimwärts, nordwärts, erfolglos, italienmüde. Künstlerisch hatte das Land mir nichts gegeben, in keinem Jahr vorher hatte ich so wenig und schlecht gearbeitet als in diesem. Von allem Gewollten konnte ich nichts und war vor der fremden Natur unfähig.“<sup>353</sup>

Friedrich Schult zeigte in seinem Buch *Barlach im Gespräch* eine Erinnerung Barlachs an Italien:

„Italien hat mich nicht umgeworfen. Ich bin kaltblütig gekommen und gegangen (1920). (...) Auf jeden Fall steht mein Sinn mehr auf den Osten. Ich fühle mich im Winter seelisch viel wohler als im Sommer. Italien und die ganze südliche Herrlichkeit war mir von jeher widerwärtig (1916).“<sup>354</sup>

Diese Äußerungen beider Künstler zeigen, wie ihre persönlichen und künstlerischen Charaktere stark durch ihre norddeutsche Herkunft geprägt waren.

---

<sup>350</sup> Willi Flemming, ebenda, S. 106.

<sup>351</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 53.

<sup>352</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>353</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>354</sup> Friedrich Schult (wie Anm 344), S. 9.

Nolde und Barlach waren für kurze Zeit Mitglieder der *Berliner Secession*. Aber diese Mitgliedschaft entwickelte sich nicht zu einer engen Beziehung der Freundschaft. Die Teilnahme an der *Berliner Secession* bestätigte beide Künstler in ihrer Eigenständigkeit. Beide suchten die Verwirklichung ihrer künstlerischen Impulse weder in einer impressionistischen noch in einer abstrakten Richtung, und konnten so in den damals bestimmenden Tendenzen der *Berliner Secession* ihren Platz nicht finden.

Als Nolde gegen die Refüsierung seiner Bilder und gegen die Bevorzugung der impressionistischen Kunst mit Liebermann und der *Berliner Secession* in Streit geriet, gab es in der *Berliner Secession* eine Abstimmung über den „Fall Nolde“, an der Barlach nicht teilnahm, weil er zu spät kam. Aber Barlach schrieb Nolde am 26. Dezember 1910 einen Brief, in dem er als Kollege Kritik und Ratschlag gab:

„Lieber Herr Nolde, ich war von hier zur Generalversammlung gefahren, kam aber erst an, als die Abstimmung über Ihren Fall bereits geschehen war. Meine Absicht war, da mir die Beurteilung Ihres Schrittes gegen Liebermann seitens des Vorstandes der Secession falsch erschien, diese Meinung wenigstens auszusprechen. Um keinen Irrtum aufkommen zu lassen, muss ich Ihnen allerdings mitteilen, daß ich für Ihre Ausschließung gestimmt haben würde, da ich nicht verstehe, wie man, wenn man solche Attacken reitet, in einem Verein bleiben kann. Wie Sie es meinen, weiß ich und verstehe ich, bin aber überzeugt, daß man zur Unterstützung seines eigenen Lebensgefühls, seines Standpunktes vor sich selbst so schroff monologisieren und dialogisieren kann, daß aber um solche Urteile gleichsam an die Mauer zu schlagen, man ganz anderes Alter, einen uninteressierteren Standpunkt, einen weiteren Abstand (wenn es möglich ist) von sich selbst und natürlich von dem Konkurrenten oder Tyrannen haben muß, als Sie und ich haben.“<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Ernst Barlach: *Die Briefe I*, hrsg. von Friedrich Dross, R. Piper & Co Verlag, München 1968, S. 354-355.

Barlach äußerte seine Meinung über Nolde in zwei weiteren Briefen. In einem Brief an August Gaul vom 3. 1. 1911 nannte Barlach die Haltung Noldes als „tollgewordene Bekennerwut“<sup>356</sup> und in dem anderen Brief an Adolf Schinnerer vom 8. 1. 1911 beschrieb er das Betragen Noldes als „unehrenhaft.“<sup>357</sup> Obwohl Barlach anscheinend inhaltlich Nolde nicht fern stand, hielt er sein Verhalten in diesem Fall für unehrenhaft. Aber auch von diesem einzelnen Fall abgesehen, schien Barlach Nolde als Person nie nahe gestanden zu haben, er selbst äußerte sich 1917 dazu:

„Ein früher, gelegentlicher Besuch bei ihm hat mich mehr von ihm entfernt als mich ihm näher gebracht.“<sup>358</sup>

Auch Nolde schrieb in seiner Autobiographie über Barlach und den oben zitierten Brief. Nolde fand in dem Brief Barlachs die Verschiedenheit ihres Schauens. Deswegen fühlte Nolde trotz beiderseitigem gutem Willen, dass ihre Freundschaft sich nicht weiterhin entwickeln konnte.<sup>359</sup>

Über die damaligen Tendenzen der Kunst und besonders die abstrakte Richtung hatten beide die gleiche Meinung. Nolde äußerte seine Meinung über die Abstraktion in seiner Autobiographie:

„In der kubistisch-konstruktiven Kunst glaubte ich technisierende Schärfe und starke Betonung des Geschmacklichen zu spüren. – Mit dem zerteilenden Impressionismus, nach der Zeit Manets, schien mir eine Auflösung begonnen, und nun mit dem Kubismus und der Abstraktion eine völlige Auflösung aller Form? Ich stand still und prüfend. Dann schließlich in eigenster Arbeit mich vergrabend. (...) Und anstatt Auflösung suchte ich Bindung, anstatt Formzertrümmerung Zusammenfassung, anstatt Geschmack und Technisierung vertieften Ausdruck, breite Flächen und gesunde starke

---

<sup>356</sup> Ebenda, S. 357.

<sup>357</sup> Ebenda, S. 358.

<sup>358</sup> Friedrich Schult (wie Anm. 344), S. 23.

<sup>359</sup> Siehe Emil Nolde II, 1957, S. 122.

Farben.“<sup>360</sup>

Barlach hatte einen ähnlichen Gedanke wie Nolde. Als der Piper Verlag ihm Weihnachten 1911 Kandinskys Buch *Das Geistige in der Kunst* geschenkt hatte, lehnte Barlach es in seinem Antwortschreiben vom 28. Dezember 1911 geradezu leidenschaftlich ab:

„Ihr Buch zu lesen, was das Wort besagen will, dazu bin ich noch nicht gekommen. Aber ich sehe schon, daß ich's sobald auch nicht tun werde. Nicht als ob ich nach dem, was ich so erschnappt habe, dem Verfasser eindringlichste Geistigkeit absprechen könnte oder gar möchte, im Gegenteil, das Buch scheint gar nicht, was man so „gut gemeint“ nennt. Um so knackender reagiert aber bei mir - oder funktioniert – der Sperrhaken, der heißt: Ichmachnichtmit, und zwar aus Instinkt. Es klafft ein Abgrund, der nicht tiefer sein kann.“<sup>361</sup>

Barlach konnte die Kombination der Kunst mit Logik nicht verstehen. In demselben Brief betonte Barlach weiter:

„Ich glaube auch nicht, daß man eine neue Kunstweise logisch darstellen kann so, wie der Herr Kandinsky denkt – außer als Literatur, als gedankliche Leistung.“<sup>362</sup>

In dieser ablehnenden Haltung blieb Barlach sein Leben lang eindeutig.

Barlach suchte seinen eigenen Weg in der Kunst nicht wie Nolde in einer Steigerung des Willkürlichen und Ungehemmten, sondern war stärker an einer Vergeistigung interessiert. Aber ähnlich wie Nolde versuchte er, weniger aus dem Intellekt heraus, sondern mehr aus dem Instinkt heraus zu arbeiten. Willi Flemming beschrieb dies in seinem Buch:

„Sein Kunstwollen ist auf „Ausdruck“ gerichtet, aus instinktivem Muß heraus. (...) Barlachs Realistik ist durchgeistigt, nicht von außen her intellektualisiert, sondern von innen her ausstrahlend. Magie erfüllt

---

<sup>360</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>361</sup> Ernst Barlach, *Die Briefe I* (wie Anm. 355), S. 394.

<sup>362</sup> Ebenda, S. 395.

sie.“<sup>363</sup>

In dem oben erwähnten Brief an Piper schrieb Barlach über die Bedeutung, die die eigene Sprache und die Herkunft für seine Kunst haben. Diese hohe Wertschätzung und Betonung des eigenen Umfelds und die Gleichsetzung dieses Heimatgefühls mit einem – wenn auch unklaren und schwammigen – Rassebegriff sind weitere Parallelen zwischen Barlach und Nolde:

„Wir müssen uns doch auf eine Sprache einigen, um überhaupt Etwas zu wissen. Einer könnte das Schönste, Herrlichste auf Chinesisch sagen, und ich würde nicht die Ohren spitzen. Wenn ich also ein seelisches Erlebnis nachführen soll, so muß es eine Sprache sprechen, in der ich das Tiefste und Verborgenste nacherleben kann, meine Muttersprache ist die geeignetste, und meine künstlerische Muttersprache ist nun mal die menschliche Figur oder das Milieu, der Gegenstand, durch das oder in dem der Mensch lebt, leidet, sich freut, fühlt, denkt. Darüber komme ich nicht hinaus. Auf eine Esperanto-Kunst kann ich mich auch nicht einlassen. Grade das Vulgäre, das allgemeine Menschliche, die Urgefühle aus der Rasse, das sind die großen, die ewigen.“<sup>364</sup>

Nolde und Barlach hatten in Abgrenzung zu den aktuellen Tendenzen und Moden oder ohne Zusammenhang zu ihnen einen selbständigen Personalstil entwickelt und behalten. Im Gegensatz zur damaligen abstrakten Kunsttendenz blieben beide bei der Wahl ihrer Themen der Tradition der figurativen Darstellung treu, und ihr Kunstwollen war immer auf „Ausdruck“ aus Instinkt gerichtet. Die Brückemaler suchten einen Weg zur gemeinsamen Künstlerschaft unter dem Motto einer sozialrevolutionären Vision, hier konnte Nolde sich – wohl auch aus Altersgründen – nicht einfinden. Die kompromisslose Eigenständigkeit

---

<sup>363</sup> Willi Flemming (wie Anm. 349), S. 85-86.

<sup>364</sup> Ernst Barlach, Die Briefe I (wie Anm. 355), S. 395.

isolierte beide Künstler vom Hauptstrom der Künstlerschaft und ließ sie immer Einzelgänger und Außenseiter bleiben.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Nolde und Barlach ist der starke Eindruck, den das Erlebnis einer Russlandreise bei beiden hinterließ.<sup>365</sup>

Barlach hat im Sommer 1906 eine zwei Monate dauernde Reise nach Russland gemacht. Diese Reise war ein Wendepunkt seiner Kunst. Barlach rang damals um die neue eigenständige Form. In Russland fand Barlach das, was er als sein Urbild des Menschlichen verstand. In den russischen Bettlern und Bauern fand er die Verkörperung seiner lang gesuchten wesentlichen Gestalten, die so ganz „außen wie innen“<sup>366</sup> waren. In ihnen sah er die Bestätigung eines symbolischen menschlichen Daseins, das „in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“<sup>367</sup> existieren muss. Dieses Menschenbild war ein Hauptthema seiner Kunst und Dichtung. *Die gemarterte Menschheit* (Abb. 161) zeigt eine eindrucksvolle Darstellung der menschlichen Existenz zwischen Himmel und Erde. Er symbolisiert das existenzielle Ausgeliefertsein des Menschen in einer an eine Folterszene gemahnenden Darstellung. Auch mit *Der Mann im Stock* (Abb. 162) symbolisiert Barlach die menschliche Existenz als ein gnadenloses Ausgeliefertsein und hoffnungslose Gefangenschaft.

Noldes Russlanderfahrung fand einige Jahre später statt. Er und seine Frau

---

<sup>365</sup> „Russland gehört zu Beginn des 20. Jahrhunderts für einige deutsche Maler, Grafiker und Schriftsteller zum unverzichtbaren Bildungserlebnis: Rainer Maria Rilke (1875-1926) hat sich sechs Jahre zuvor von seiner Reise nach Russland und der Begegnung mit Tolstoi zutiefst beeindruckt gezeigt; auch das Schaffen von Paula Modersohn-Becker (1867-1907) und Bernhard Hoetger (1874-1949) ist von solchen Fahrten nachhaltig befruchtet worden.“

(Tom Crepton: Leben und Leiden des Ernst Barlach, Hinstorff, Rostock 1988, S. 48.)

<sup>366</sup> Ernst Barlach: Ein selbstertähltes Leben, Paul Cassirer Verlag, Berlin 1928, S. 65.

<sup>367</sup> Ebenda.

reisten im Herbst 1913 als Mitglieder der „Deutsch-Neuguinea Expedition“ über Moskau, Sibirien, Korea, Japan China, Neuguinea in die Südsee. Die Begegnung mit dem russischen Volk beeindruckte Nolde in ähnlicher Weise wie zuvor Barlach. Eine Erinnerung vom Beginn der Reise Noldes war die von der Begegnung mit dem russischen Landvolk, das auf den Stationen geduldig wartete und sich mit seinen Bündeln frierend in den Warteräumen zusammen drängte. Über die gemeinsame Erfahrung der Reise nach Russland mit Barlach schrieb Haftmann wie folgt:

„Schon in Moskau hatte ihm [Nolde] die dulddende Menschlichkeit und die mystische Frömmigkeit des einfachen russischen Volkes den tiefsten Eindruck gemacht, jetzt erlebte er schauend die dumpfe Schicksalsergebenheit und die gleichnishafte Verlorenheit dieser Menschen in ihrem zu weiten unwirtlichen Land. Dies dichterische Erlebnis, das dem Rußlanderlebnis Barlachs merkwürdig entspricht, packte ihn mit großer Gewalt.“<sup>368</sup>

Das Bild *Frierende Russen* (Abb. 163) ist im Herbst 1914 nach der Rückkehr aus der Südsee gearbeitet. Ein Menschenpaar hockt in der unendlichen kalten Weite. Barlach arbeitete 1937 eine *Frierende Alte* (Abb. 164) in Holz, die sich in einer ähnlich zusammengekauerten Haltung vor der Kälte und symbolisch vor den Anfeindungen des Lebens zu schützen sucht. Barlach reflektierte in der Gestalt dieser zusammengekauerten Alten seine eigene Situation der Verfolgung und Ächtung seiner Kunst durch die Nazis. Trotz der zeitlichen Entfernung dieser beiden Werke und dem völlig anderen biographischen und geschichtlichen Zusammenhang liegen beiden die prägende Erinnerung an die frierenden Menschen in Russland zugrunde. Für Nolde und Barlach spielte ihre Reise eine wichtige Rolle in ihrer Kunst. Nolde bestätigte sein Kunstwollen durch die Reise über Russland in die

---

<sup>368</sup> Werner Haftmann (wie Anm. 53), S. 78.

Südsee. Für Barlach war diese Reise nach Russland ein Wendepunkt seiner Kunst. Barlach fand damit endgültige Form seiner Kunst und die Bestätigung für seine Inhalte.

#### **4.4.1. Das Christusbild mit jüdischen Zügen**

Ein gemeinsames Schicksal, das beide Künstler ereilte, war die Verfolgung durch die Nazis. Nolde und Barlach waren den Nazis Symbolgestalten der ‚Entartung‘ der Kunst. Die biblischen Gestalten, besonders der Christus von Barlach, tragen ebenso jüdische Züge wie Noldes Darstellungen. Der *Lehrende Christus* (Abb. 165) von Barlach, eine 1931 aus Gips entstandene und getönte Figur, zeigt deutliche Ähnlichkeiten zur Darstellung des Christus in Noldes Gemälde *Abendmahl* (Abb. 26) von 1909. In beiden Werken sind die Gesichtszüge Christi in einer Weise wiedergegeben, die von Zeitgenossen als jüdisch identifiziert wurde. Auch bei einem anderen Vergleich zeigen sich deutliche Parallelen in der Gestaltung Christi.

*Das Wiedersehen* (Abb. 166) von Barlach und *Der ungläubige Thomas* (Abb. 58) von Nolde zeigen einen gleichen Christustyp. Beide Werke thematisieren die Begegnung Christi und des ungläubigen Thomas. In beiden Arbeiten wendet Christus den Blick und sein Gesicht von Thomas ab. In aufrechter, fast starrer Haltung kommt er Thomas nicht entgegen, weder in Barlachs Skulptur noch in Noldes Gemälde. Dies wird von der dem Thomas zugewandten Gestik der Hände zwar gemildert, aber nicht aufgehoben – auch dies gilt für beide Werke. Das Gesicht Christi ist bestimmt von Abgewandtheit und Traurigkeit.

Schon in den Zwanziger Jahren wurde Barlach mit dem Verdacht, er sei jüdischer Abstammung, diffamiert.<sup>369</sup> Aus dem angeblich jüdischen Klang seines Namens wollte man damals seine jüdische Abstammung beweisen. Barlach äußerte seinen Ärger in einem Brief an Piper wie folgt:

„Das Neueste, um einen Spaß aufzutischen, ist, daß ich allgemein als russischer Jude gelte. Name, russische Sujets, Berliner Secession ... wie kann man zweifeln? Ich sehe Sie grinsen.“<sup>370</sup>

Diese Diffamierungen führten zwanzig Jahre später unter den Nazis zu zusätzlichen Schwierigkeiten.

Die Verfolgung durch die Nazis war für Nolde und Barlach ein gemeinsames Schicksal. Beide Künstler waren der Verfolgung durch die Nazis besonders ausgesetzt, weil sich in ihren Werken das konzentrierte, was den Nazis undeutsch und entartet schien. Wie oben schon erwähnt, waren die Darstellungen der biblischen Gestalten mit jüdischer Physiognomie schon vor der Nazizeit umstritten. Nicht nur die biblischen Gestalten, sondern allgemein wurden fremdartige Gestalten attackiert. Schon im Jahre 1929 setzte eine Verschärfung des Angriffs auf Werke der beiden Künstler ein. Am Denkmal für den Magdeburger Dom (Abb. 167) von Barlach, das er der sozialdemokratisch geführten Regierung des Landes Preußen geschenkt hatte, manifestierte sich die feindliche Haltung. Der Vorstand der Deutsch-nationalen Volkspartei Magdeburg hatte einen Brief an den Gemeindegemeinderat der Domgemeinde geschickt, in dem gefordert wurde, von einer dauerhaften Aufstellung des Werks Abstand zu nehmen. Der Brief zeigt, wie sich in der damaligen Stimmung allmählich nationalsozialistische Tendenzen durchsetzen:

---

<sup>369</sup> Siehe Willi Flemming (wie Anm. 349), S. 25-26.

<sup>370</sup> Zitat nach Willi Flemming, S. 26.

„(...) Und da ist das am meisten Auffallende, daß die beiden Kämpfer nicht die Merkmale der germanischen Rasse, sondern eines stumpfen slawisch-mongolischen Typs, oder noch wenigstens eines ausgesprochen osteuropäischen Typs darstellen, die nach dem Gesichtsausdruck auf einer niedrigen Kulturstufe stehen müssen.“<sup>371</sup>

Ab 1933 wurden Nolde und Barlach als Vertreter „der umstrittenen neueren deutschen Kunst“<sup>372</sup> gemeinsam attackiert.<sup>373</sup> Diese gemeinsame Situation der Verfolgung brachte die Künstler in eine psychologisch ähnliche Situation. Barlach zeigte in seinen damaligen Briefen seine Sorge um Nolde.<sup>374</sup> Vielleicht wären sie sich, wenn Barlach nicht schon 1938 gestorben wäre, noch näher gekommen?

#### **4.4.2. Das Menschenbild**

##### **4.4.2.1. Die Flamme**

Eine andere Vergleichsmöglichkeit zwischen den beiden Künstlern ist in der Verwendung der Flamme als Symbol zu finden. Nolde zeigte in seinem Pfingstbild die Herabkunft des Heiligen Geistes mit dem Symbol der Flamme, die über den Köpfen der Apostel züngelt. Die Anwesenheit Gottes wurde oft durch Feuer oder eine Flamme symbolisiert, weil sie als Licht das Wesen Gottes verkörpern. Das Pfingstbild (Abb. 33) von Nolde stellt

---

<sup>371</sup> Dieser Brief ist in der Magdeburgische Tageszeitung von 18. Dezember 1929 abgedruckt; siehe Ernst Piper: Nationalsozialistische Kunstpolitik, 1. Auflage, Piper, München 1987, S. 46-47, hier S. 46; in diesem Buch ist ein weiterer Leserbrief von einem ungenannten Geheimen Regierungsrat (abgedruckt in der Magdeburger Zeitung vom 31. März 1933) mit einer ähnlichen Kritik dokumentiert; siehe S. 78-79.

<sup>372</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>373</sup> Siehe beispielsweise ebenda, S. 83-84,

<sup>374</sup> Siehe Ernst Barlach: Die Briefe II, hrsg. von Friedrich Dross, R. Piper & Co Verlag, München 1969, S. 467.

den Moment der Einheit des Ichs der Apostel mit dem Heiligen Geist dar. Barlach drückte mit seinem plastischen Werk *Die Flamme* (Abb. 168) diesen Moment in einer einzelnen Figur aus. Für Barlach fungieren Flamme, Feuer und Funke immer als Symbol. Diese symbolische Gestalt hat eine unmittelbare Beziehung mit einem Drama Barlachs: *Der arme Vetter*. Man muss die dichterischen Werke Barlachs betrachten, um seine plastische Werke richtig zu verstehen. Denn seine dichterischen Werke sind mit seinen plastischen und graphischen Werken sehr eng verbunden.

Das Drama *Der arme Vetter*, das Barlach einige Monate nach der Rückkehr aus Russland schuf und 1919 veröffentlichte, hat eine enge Beziehung mit einigen seiner plastischen Arbeiten: *Sterndeuter I* (Abb. 169) und *Sterndeuter II* (Abb. 170) von 1909, *Der Einsame* (Abb. 171) von 1911 und *Die Flamme* (Abb. 168) von 1934.

Hans Iver, die Zentralgestalt des Dramas, fühlt sich als armer Vetter eines höhern Herrn. Er sucht immer eine Antwort auf die metaphysische Frage nach dem Woher und dem Wohin der menschlichen Existenz. Vor der Welt und Ausweglosigkeit seiner Existenz<sup>375</sup> ekelt sich er. Er „riecht vor sich selbst wie ein Fremder.“<sup>376</sup> Er hat eine große Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und will zu diesen Ursprüngen zurückkehren. Iver bleibt als Fremder auf der Erde, wie Barlach äußerte: „Ivo steht auf einem andern

---

<sup>375</sup> „Auf der religiösen Seite gibt es auch eine Ähnlichkeit zwischen Barlachs Verständnis und Karl Barths dogmatischer Formulierung der menschlichen Existenz: „Der Mensch befindet sich in dieser Welt im Gefängnis ... Seine Geschöpflichkeit ist seine Fessel ... Seine Welt ist ein gestaltlos auf- und abwogendes Chaos ... Sein Leben ist Schein. Das ist unsers Lage.““

(Ilhi Synn: „„Conditio humana“ im „Armen Vetter“ Barlachs“, in: Colloquia Germanica, hrsg. von Paul Stapf, Francke Verlag, Bern 1975, S. 100-117, hier S. 103.)

<sup>376</sup> Ernst Barlach: „Der arme Vetter“, in: Das dichterische Werk in zwei Bänden, 1. Band, Die Dramen, Piper, München 1956, S. 97-183, hier S. 105.

Stern, gehört nicht hierher.“<sup>377</sup>

Über das Schicksal Ivers schreibt Ilhi Synn in einem Aufsatz von 1975:

„Es ist Barlachs religiöse Überzeugung, die Iver zum Bewohner eines anderen Sterns erhebt und die terrestrische Lebensform als diejenige der Strafkolonie betrachtet.“<sup>378</sup>

Als Iver (Abb. 172) am Ende des Dramas in philosophischer Betrachtung unter dem gestirnten Nachthimmel am Ufer der Elbe steht, erkennt er eine unglaubliche paradoxe Wahrheit. Seine Tranlampe (Abb. 173) überstrahlt den Sirius, der am Himmel mit göttlichem Licht leuchtet. Das bedeutet, dass das Licht in seinem menschlichen Mikrokosmos die ursprüngliche Lichtquelle des göttlichen Makrokosmos bedroht. Iver äußert:

„Es läßt sich nicht leugnen, vor meinen Augen ist die Latüchte heller als der Sirius, eine Tranlampe überscheint ihn. Es muß eben jeder selbst sehen, wie er's macht, daß diese selbstige Funzel nicht alle himmlischen Lichte auslöscht.“<sup>379</sup>

Iver trifft die Entscheidung, das Tranlicht zu löschen, das heißt „Erlöschen der selbstigen Funzel,“<sup>380</sup> um eine Rückkehr nach dem Unendlichen, dem ursprünglichen Licht zu ermöglichen.

In beiden Versionen des *Sterndeuters* zeigt Barlach ein Sinnbild des Hans Ivers, das er wenige Jahre später in seinem Drama *Der arme Vetter* gestaltete. *Sterndeuter I* steht mit beiden Beinen fest auf der Erde, in der zweiten Version sitzt er in hockender Haltung auf der Erde. Beide Male ist der Kopf weit nach hinten geneigt, der Blick in den Himmel gewandt. Diese Haltung symbolisiert „die Einheit und Zusammengehörigkeit des

---

<sup>377</sup> Ernst Barlach : Aus seinen Briefen, hrsg. von Friedrich Dross, Piper Verlag, München 1962, S. 33.

<sup>378</sup> Ilhi Synn (wie Anm. 375), ebenda.

<sup>379</sup> Ernst Barlach, Das dichterische Werk, 1. Bd. (wie Anm. 376), S. 173.

<sup>380</sup> Ilhi Synn (wie Anm. 375), S. 106.

Irdischen mit dem Kosmischen.“<sup>381</sup> Die beiden Gestalten zeigen eine absolute Konzentration und Besinnung. Im selben Jahr arbeitete Barlach auch zwei Lithographien zu diesem Thema: *Sterndeuter I* und *Sterndeuter II* (Abb. 174). Auch die in der gleichen Zeit entstandene Lithographie *Erweckung* muss in diesem Zusammenhang gesehen werden.

*Panischer Schrecken* (Abb. 175), der 1912 entstand, kann ebenso in diesem Zusammenhang gestellt werden. Die beiden männlichen Gestalten können über ein überraschendes Naturereignis erschrocken sein, aber es kann sich auch „um eine irrationale Überwältigung handeln, um eine Erscheinung, eine Vision.“<sup>382</sup>

*Der Einsame* (Abb. 171) aus dem Jahr 1911 ist eine weitere Verkörperung der Gestalt des Hans Iver. Er trägt auch eine Tranlampe und sucht etwas – nur mit dem Unterschied, dass er nicht am Sternhimmel Antwort auf seine Frage nach dem Sinn des Lebens sucht, sondern den Blick auf den Boden gerichtet hat.

*Die Flamme* (Abb. 168) zeigt ein Abbild des Menschen, zu dem *Der arme Vetter* sich am Ende entwickeln kann. Iver, der an der Grenze zwischen Tranlampe und Sirius steht, ist „von einem göttlichen Funken gebrannt.“<sup>383</sup> Dieser Funke ist der „Abglanz vom Jenseits.“<sup>384</sup> Das heißt, der Mensch ist ein Funke des himmlischen Lichts, weil jeder Mensch ein „Spiegel des Unendlichen“<sup>385</sup> ist. Barlach reflektierte diese Gedanke in diesem Symbol

---

<sup>381</sup> Günter Albus: „Ernst Barlach „Der arme Vetter“. Interpretation und Versuch einer neuen Wertung“, in: Weimarer Beiträge, Jahrgang XII-1966, S. 877-906, hier S. 879.

<sup>382</sup> Carl Dietrich Carls: Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk, Rembrandt Verlag, Berlin 1968, S. 90.

<sup>383</sup> Ernst Barlach: Das dichterische Werk, 1. Bd. (wie Anm. 376), S. 148.

<sup>384</sup> Ebenda, S. 162.

<sup>385</sup> Ernst Barlach: Die Briefe II (wie Anm 374), S. 334.

seines Menschenbildes: „Ohne den göttlichen Funken kein Mensch.“<sup>386</sup>

*Die Flamme*<sup>387</sup> zeigt genau diesen Moment, in dem der Mensch von einem göttlichen Funken entzündet ist. Die Interpretation dieser symbolischen Menschengestalt von Carl Dietrich Carls ist sehr bedeutungsvoll:

„Die flammende Maserung des Holzes, ganz in die Gestaltung einbezogen, wächst steil an der Figur empor, zwingt ihre Schultern ein, zieht unruhige Adern durch ihr Gesicht und züngelt auf, wo die Hand des Bildners den Kranz der Haare formte. Eine Gestalt außerhalb der Wirklichkeit, eine Traumgestalt ist entstanden, eine Flamme, die Mensch werden will, oder ein Mensch, der zur Flamme wird. Es mag ein Grenzfall der Plastik sein, ein Gestaltungsversuch am kaum noch Gestaltbaren, aber gerade darin liegt der Reiz dieser Figur, daß die Überredungskraft reifer Ausdrucksmittel das Unmögliche fast möglich erscheinen läßt.“<sup>388</sup>

In diesem Zusammenhang sind die zwei *Sterndeuter*, *Der Einsame* und *Die Flamme* als Spiegelbilder des Hans Ivers aus *Der arme Vetter* zu verstehen.

---

<sup>386</sup> Ebenda, S. 351.

<sup>387</sup> Das Thema, das Barlach in *der Flamme* behandelte, kann man in einem Bild von Jean Cocteau finden, der ungefähr 20 Jahre später als Barlach geboren war. In einem Werk (Abb. 176) von seinem Gemäldezyklus mit dem Thema *Astrologen* zeigt ein genau so gleiches Menschenbild wie *Die Flamme*. Zufälligerweise trägt das vierte Bild einen interessanten Untertitel: *Das Feuer*.

Der Astrologe schließt seine Augen und vertieft sich in Gedanken. Er trägt mit beiden Händen etwas wie Schlauch, der von oben, höheren Ort herab kommt. Am Ende des Schlauchs sprühen die Funken, die wie von einem Schweißbrenner entzündet sind. Die Funken bewegen über dem Herzen des Astrologen wie sie ihn beseelen. Das ist einen Barlachschen Moment, in dem der Astrologe von dem göttlichen Funken entzündet ist. In diesem ernsthaften Moment scheint er, dass er seine Antwort der Frage nach den Sternen, nach dem Kosmos schon erkannt hat.

Friedrich Hagen schrieb 1956 ein Buch über Jean Cocteau als Zeichner mit dem Titel *Zwischen Stern und Spiegel*. Dieses Buch enthält Cocteaus 56 Zeichnungen und vier Farbtafeln mit dem Gemäldezyklus *Astologen*. Zwischen dem Zeichen des Sterns und dem Spiegel der Welt versuchte Cocteau sich zu erkennen. Inhaltlich ist das Buch fern von dem Barlachschen Sinn. Aber der Titel klingt ziemlich typisch für Barlach; siehe Friedrich Hagen: [Zwischen Stern und Spiegel. Jean Cocteau als Zeichner](#), Wilhelm Andermann Verlag, München-Wien 1956.

<sup>388</sup> Carl Dietrich Carls (wie Anm. 382), S. 119.

Und diese Werke reflektieren Barlachs Menschenbild.

#### 4.4.2.2. Der Bettler und die Fremdheit

Der Bettler war eine Symbolfigur nicht nur in den dichterischen Werken des Expressionismus, sondern ebenso in der Plastik. Er symbolisiert keinen physischen Hunger, seine Armut steht für den „Hunger nach aller Ewigkeit.“<sup>389</sup>

Bei Barlach ist die Figur des Bettlers ein Symbol des menschlichen Daseins. Er trägt keine sozialkritischen Züge, sondern einen himmlischen Sinn. Für Barlach hat der Bettler eine besondere Bedeutung. In den dicken russischen Bettlern und Bettlerinnen, die Barlach 1906 in Russland gesehen hat, fand er zwei widersprüchliche Züge vereint. Auf der einen Seite ein komisches Element in den dicken, erdverbundenen Körpern, auf der anderen Seite eine tiefe Ernsthaftigkeit in ihren stattlichen Gebärden, in denen Barlach das Göttliche widergespiegelt fand.<sup>390</sup> Für den Bildhauer sind die russischen Bettler das Symbol für die nackte Existenz zwischen Himmel und Erde. Die Spur dieser Inspiration findet man bei Barlach in seinen Plastiken ebenso wie in den literarischen Werken.

Trotz des inhaltlichen Unterschiedes klingt im Titel vom Noldes 1945 zerstörten Bild *Zwischen den Welten* (Abb. 178) eine menschliche Situation „in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“ an, die an die von Barlach dargestellten Bettler gemahnt. In Noldes Werk steht eine clownartige

---

<sup>389</sup> Wolfgang Rothe (wie Anm. 225), S. 342.

<sup>390</sup> Barlach exemplifizierte an *der Bettlerin mit Schale* (Abb. 177):

„Ich habe nichts verändert von dem, was ich sah; ich sah es eben, weil ich das Widrige, das Komische und (ich sage es dreist) das Göttliche zugleich sah.“  
(Ernst Barlach: Die Briefe I (wie Anm. 355), S. 375.)

Gestalt an der Grenze zwischen zwei Gegensätzen, die man entweder als künstlerisch-menschlich, aber auch als irdisch-überirdisch deuten kann. Seine komische Gebärde zeigt, dass er keinen Ausweg aus seiner Klemme sieht.

Barlach gestaltete als Mittelfigur für die *Gemeinschaft der Heiligen* (Abb. 179) für die Fassade der Katharinenkirche in Lübeck einen blinden Bettler auf Krücken (Abb. 180). Im Holzschnittzyklus Barlachs *Die Wandlungen Gottes*, einer Folge von sieben Holzschnitten, zeigt er *den göttlichen Bettler*. In seinen Dramen tritt Gott oft als Bettler, Pilger oder Fremder verkleidet auf, so zum Beispiel in seinem fünften Drama *Die Sündflut*, in dem Gott die Gestalt eines Bettlers annimmt. Worin liegen die Ursachen für diese Identifikation? In Barlachs Verständnis, ist die irdische Welt, die ihn umgibt, zu stark verdorben und daher zu weit von den ursprünglichen Absichten Gottes entfernt. Daraus schließt Barlach, dass man sich auf der Suche nach Gott weit vom Irdischen entfernen muss. Die meisten Zentralfiguren der dichterischen und plastischen Werke Barlachs sind ungesellig wie Barlach selbst oder stehen am Rande der Gesellschaft: Bettler, Blinde, Wanderer, Einsame, Außenseiter oder Verbannte.<sup>391</sup>

Aus dieser Perspektive erklärt sich die Kombination der Figuren an der Fassade der Katharinenkirche in Lübeck. Im Barlachschen Sinne ist der blinde Bettler ein göttlicher Bettler. Er leidet Not und stützt sich mühselig auf seine Krücken. Aber er blickt nach oben und ruft Gott an mit einem ernstesten Ausdruck der Freude. Deswegen steht er in der Mitte der Fassade

---

<sup>391</sup> Fremd auf der Erde fühlten sich fast alle Expressionisten. Nolde verstand sich auch als fremd und verstoßen. Barlach identifizierte sich damit. In einem Brief an seinen Vetter Karl Barlach vom 14. 10. 1920 schrieb er wie folgt:

„Ich bin zu einseitig Mensch, armer Vetter, Verbannter, Zuchthäusler...“  
(Ernst Barlach: Die Briefe I (wie Anm. 355), S. 594-595.)

„in wunderbarem Einklang mit der mittelalterlichen Architektur.“<sup>392</sup> Eine gotische Backsteinfassade ist der ideale Platz für eine derartige Gestalt.

In ihrem persönlichen Charakter sind die beiden Künstler Barlach und Nolde sehr unterschiedlich, aber trotzdem lassen sich in ihrer Situation viele Parallelen finden: Beide waren kompromisslose Einzelgänger, hatten aber doch ein starkes Bedürfnis, sich mitzuteilen. Sie waren ungesellig, lebten am Rande und fühlten sich immer fremd und einsam in der Gesellschaft, immer als Wanderer, Außenseiter, Einsame und Weltferne.

Wie viele andere Künstler, so identifizierte auch Barlach sich mit den Figuren, die er schuf: *Der Blinde* (Abb. 181) und *Der Wanderer* (Abb. 182) vom *Fries des Lauschenden* für das Beethoven-Denkmal zeigen sein Selbstbildnis. Auch der *Wanderer im Wind* (Abb. 183) trägt auch seine Gesichtszüge.

Nolde identifizierte sich kaum mit den Gestalten seiner Werke. Eine Ausnahme stammt aus seinem Frühwerk: der 1906 entstandene *Freigeist* (Abb. 184). Damals suchte Nolde die freigeistige Bewegung, Die zentrale Gestalt im langen gelb-orangenem priesterlichen Rock trägt seine Gesichtszüge. Der *Freigeist* zeigt eine selbstbewusste Haltung. Er steht isoliert von den anderen Leuten. In seiner Autobiographie äußerte Nolde die Selbstidentifizierung mit dieser Gestalt.<sup>393</sup>

Später erscheint sein Selbstbildnis erst wieder in dem 1946 entstandenen Werk *Fremde Menschen* (Abb. 185). Vorn rechts steht ein Alter in Mantel und Kapuze. Er starrt mit weit geöffneten Augen ins Leere und steht isoliert

---

<sup>392</sup> Catherine Kraemer: Barlach, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 126.

<sup>393</sup> Nolde schrieb zu diesem Werk:

„Mitten im Bilde steht der Freigeistige, Lob zur Linken, Nörgeln und Tadeln zur Rechten – es alles berührt ihn nicht. Die Mittelfigur sollte wohl ich selbst sein.“  
(Emil Nolde II, 1957, S. 96.)

von den ihn umringenden anderen Leuten Er ist ein Bild der völligen Vereinsamung. So wie Barlach sich selbst mit den Gestalten des Wanderers, des Verbannten oder des Einsamen identifizierte, so erkennt Nolde sich selbst in dem Dargestellten. „Isolierung und Vereinsamung sind nun aber Grunderfahrung bei Nolde selbst, so daß in die Darstellung eines fremden Menschen eigene Wesenszüge eingehen.“<sup>394</sup>

Gemeinsam ist beiden Künstlern auch das Interesse für das Asiatische. Die Sehnsucht nach dem Osten und Asiatischen begann bei beiden schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts, sind damit jedoch nicht allein. Nicht nur die meisten Dichter und Künstler, sondern auch die Intelligenz suchten als Alternative zur materialistischen westlichen Welt, die sie als verdorben empfanden, neue Wege in den Religionen, in der Philosophie und der Kunst Asiens.

Barlach hatte keine Gelegenheit, persönlich die asiatischen Länder zu bereisen. Aber seine schon früh geweckte Vorliebe für das Unbekannte, das Ungreifbare und Fremde fand im Asiatischen ein Ziel. Die Werke der alten chinesischen Dichter versetzten Barlach in Begeisterung. Bei seinem zweiten Besuch im September 1914 brachte Friedrich Schult Barlach die alten Chinesen nahe.<sup>395</sup> Barlach las gerne die Gedichte von Li Tai-Pe und Thu-Fu.<sup>396</sup> Schult stellte in seinem Buch *Barlach im Gespräch* darüber vor:

---

<sup>394</sup> Klaus Leonhardi: „Das Selbstbildnis bei Emil Nolde“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. II, Berlin 1962, S. 239-262, hier S. 241.

<sup>395</sup> Schult schrieb darüber in seinem Buch:

„Nur über die alten Chinesen, von Richard Wilhelm verdeutscht, die ich ihm [Barlach] ins Haus brachte, waren wir uns von Grund aus einig.“  
(Friedrich Schult (wie Anm. 344), S. 126.)

<sup>396</sup> Darüber gibt es einige Zitate:

„Seine geheime Liebe gilt jedoch den Chinesen. Er stellt keine Dichter über Li Tai-pe, spricht voller Einfühlung von Thu-Fu.“ Dschuang-Dsi., („Das wahre Buch vom südlichen Blütenland“ in der Übertragung von Richard Wilhelm) war ihm

„Ich lese jetzt Li Tai Pe. Der ist mir viel, viel näher als Däubler (1917). (...) Die alten Chinesen, die Sie [Friedrich Schult] mir bringen, kommen mir in einer Zeit wie dieser gerade recht. Wie es mir denn überhaupt bisweilen scheinen will, als wäre unter allen Völkern der Welt gerade das chinesische uns am nächsten verwandt (1918).“<sup>397</sup>

Barlach äußerte sich auch in einem Brief an seinem Vetter Karl Barlach vom 6. 10. 1920 über seine Zuneigung zu den alten Chinesen wie folgt:

„Ich (und [Friedrich] Schult) habe so oft darüber rasoniert, daß Europa reif zum Untergang sei, daß ich's nunmehr satt habe. (...) Von Blutmischung ist mir nichts bekannt, also – Wahlverwandtschaft? Seelengleichheit? Na, dann bin ich eher ein Chines, denn wenn ich den ollen Li-Tai-Pe lese, Dschuang-Si, Liä-Dsi aufschlage, so strotzt es von Barlactum in meinem Sinne, d. h. ich fühle mich dahin gehörig.“<sup>398</sup>

War Barlach von der alten chinesischen Dichtung begeistert, so bewunderte Nolde die alte chinesische Malerei. Wie oben schon erwähnt, war Nolde im Jahre 1913 über Korea nach China und Japan gereist. Er hatte die Gelegenheit, alte chinesische Malerei in einer Privatsammlung zu sehen. Diese ganz fremde und neue Kunst faszinierte Nolde sehr. Bei dieser Reise war Nolde auch kurz in Korea gewesen. Damals besuchte er die alten koreanischen Königsgräber. Nolde war von den fremdartigen Schutzfiguren der Königsgräber begeistert. Er schrieb darüber aus seiner Erinnerung:

„Von den Königsgräbern hörten wir erzählen. Wir reisten hin. Sie waren überwältigend. Rings um den runden Grabhügel standen abwechselnd

---

eine Bibel. In seinem Exemplar ist vieles angestrichen. (...) Die alten Chinesen sind der realen Welt sehr nahe und doch von ihr gelöst. Die Gedichte von LiTai-pe sind voll Welt.“ (Catherine Kraemer (wie Anm. 393), S. 94-95.)

„Wenn er[Barlach] zu müde zum Arbeit war, las er am liebsten die alten Chinesen wie Li Tai-pe und Dschuang-Dsi, deren gelassene, heitere Lebensbetrachtung, die Einheit von Innen und Außen, er sich so brennend wünschte...“(Ilse Kleberger: Ernst Barlach, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1998, S. 99.)

<sup>397</sup> Friedrich Schult (wie Anm. 344), S. 28.

<sup>398</sup> Ernst Barlach: Die Briefe I (wie Anm. 355), S. 594.

Priester und Krieger als mächtige, wunderbar in Granit gehauene Plastiken, und hinter jedem stand, tränenweinend, ein Tier. Alle Figuren waren ganz von einem grünlichen Schimmer umflort; winziges Moos und Algenpflanzen hatten sich an den Flächen angesetzt. Ich bin nie zuvor vor Plastiken so überrascht und ergriffen gewesen, wir alle waren begeistert und dankbar, daß sie der Öffentlichkeit erschlossen wurden, was erst eben kurz vorher geschehen war.<sup>399</sup>

Zufälligerweise kannte Barlach die alten koreanischen Königsgräber aus Fotografien, er zeigte sich – aus der Ferne – ähnlich fasziniert: Seinen Eindruck von ihnen stellt Schult in seinem Buch *Barlach im Gespräch* vor:

„Wenn ich das sehe, habe ich das Gefühl: daher kommst du. Es ist, als ob dort meine wahre Heimat wäre. In solchen Augenblicken bin ich geneigt, an Seelenwanderung zu glauben (September 1918).“<sup>400</sup>

Es ist nicht bekannt, welche der Königsgräber die beiden Künstler persönlich oder - bei Barlach - von Fotografien gesehen hatten. Aber die alten koreanischen Königsgräber machten auf Nolde und Barlach einen tiefen Eindruck. Obwohl Nolde mit der asiatischen Kunst keine so starke Seelenverwandtschaft fühlte wie Barlach,<sup>401</sup> bewunderten doch beide die fremde Welt, ihre Kunst und Weltanschauung.

---

<sup>399</sup> Emil Nolde III, S. 32.

<sup>400</sup> Friedrich Schult (wie Anm. 344), S. 29.

<sup>401</sup> Ans Ende der Handschrift von seinem 1936 angefangenen Roman *Der Gestohlene Mond* klebte Barlach das Foto (Abb. 186) des liegenden Buddhas (Parinirvána) von Ceylon mit dem folgenden Kommentar:

„Wer die Wütigkeiten des Jahres 1937 ermessen kann, aber nur der weiß den Zauber dieser Figur zu ehren. Ich fand die Abbildung, im Erbgroßherzog-Kaffee Borwin sitzend, am 20. Dez. im Berliner Lokalanzeiger und fühle mich magisch angesprochen wie von der Stimme aus einer Welt, von der ich nicht weiß, ob einer höheren oder mir bedeutsamen dadurch, daß sie unendlich fern der jetztzeitigen ist. Diese Bedeutung erfüllt mich mit höchster Dankbarkeit, denn da ist kein Haß oder Posaunenton des Selbstlobs, sondern anstatt des einen Gleichmut, statt des andern Selbstlosigkeit und Eingehen in das Reich eines Schweigens, das Lob des ‚zeitlos immer gegenwärtigen Lebendigen.‘“  
(Zitat nach Catherine Kraemer (wie Anm. 392), S. 105-106.)

Obwohl sie sich persönlich nicht nahe standen und in der Forschung bisher kaum Parallelen der beiden Künstler gesehen wurden, hat sich in dieser Untersuchung gezeigt, dass Barlach und Nolde viele Gemeinsamkeiten hatten, sowohl biographisch als auch ihre Werke betreffend.

## **5. Exkurs: Die antisemitische Mentalität von Emil Nolde**

Die rassistische Haltung Noldes ist schon lange ein Streitpunkt in der Forschung. Seit der Veröffentlichung seiner zweiten Autobiographie: *Jahre der Kämpfe* haftet an Nolde das Stigma eines Rassisten. Es wurde jedoch nie versucht, seinen Rassismus genauer zu untersuchen oder die Gründe dafür zu beleuchten. Eine differenzierte Betrachtung seines Rassismus, seiner Nähe zum Nazitum und der Ursachen dafür kann sein Leben und sein Werk genauer beleuchten und das wissenschaftliche Verständnis vertiefen, ohne dass man den Versuch darin sehen sollte, Nolde zu entschuldigen oder seine Haltung schönfärben zu wollen.

Nolde schrieb über seine Kindheitserinnerungen an Juden in der ersten Auflage von *Jahre der Kämpfe*. Dieser Teil wurde in der zweiten Auflage ausgeschlossen. In dem Abschnitt *Abendmahl und Pfingsten* schrieb Nolde wie folgt:

„In der Kunst war es meine erste bewußte Begegnung mit einem Menschen, anderer Art als ich war.

Mit 18 Jahren hatte ich in Flensburg den ersten Juden gesehen, ihn wie ein Phänomen betrachtend. „Das auserwählte Volk Gottes“ stand als Bibelwort vor meinem Sinn, neben der großen Ehrfurcht, welche während der Schuljahre uns Kindern eingeflößt worden war. Als ich

ein paar Schuhe bei ihm kaufte, bediente er mich Landjungen wie einen jungen Herrn, es schmeichelte und erregte mein jugendliches Erstaunen.

Juden haben viel Intelligenz und Geistigkeit, doch wenig Seele und wenig Schöpfergabe.

Ein junger forscher Jude, als ich nach Berlin gekommen war, sagte mir daß: „Jedes junge Mädchen, mit dem ich zum dritten Male allein zusammen bin, muß fallen.“ – Das machte mir jungen Menschen einen ungeheuerlichen Eindruck, der nie mich verlassen konnte. Mir waren wund alle zarten edlen Innigkeiten.

Juden sind andere Menschen, als wir es sind. Oder sollte ein deutscher Mädchenjäger auch gleiches wollen und tun?

Fragen und Fragen und Kämpfe entstanden mir, und tiefst verschwiegen erregt alle glühende Sinnlichkeit.“<sup>402</sup>

Diese Erinnerung aus dem Anfang seiner Jugendzeit hatte sich tief eingepägt. Überdies spielte die zerbrochene Freundschaft mit dem jüdischen Freund Max Wittner eine negative Rolle. Wittner war für Nolde in seiner Jugendzeit die Quelle der Allgemeinbildung und der Wissenschaft, die ihm sonst fehlte. Als Nolde ihn wegen seines Streits mit der *Berliner Secession* um Hilfe bat, lehnte Wittner das ab – aus verständlichen Gründen, da Nolde sich in seiner hasserfüllten Überreaktion alle zum Feind gemacht hatte. Das verstärkte sein negatives Bild zusätzlich.

Diese persönlichen Erfahrungen beeinflussten auch seine zuvor positive Meinung über die intellektuellen Juden. Überdies führte Nolde auch die Haltung Cassirers und die damalige Situation des Kunstbetriebs auf den jüdischen Einfluss zurück und stützte damit sein negatives Judenbild.

Wie oben erwähnt, stand die deutsche Kunst damals noch stark unter dem Einfluss des französischen Impressionismus. Nach seinen eigenen Versuchen in impressionistischer Malweise, wandte Nolde sich davon ab

---

<sup>402</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 101-102.

und erkannte für sich in der Abgrenzung und Ablehnung des französischen einen neuen Weg für die deutsche Kunst der Zukunft. Er entwickelte sein eigenes Kunstverständnis aus der Ablehnung des französischen Impressionismus, und auch diesen identifizierte er mit dem Judentum, weil die deutschen Protagonisten des Impressionismus – Cassirer und Liebermann Juden waren. So steigerte sich mit seiner zunehmenden Abgrenzung und Ausgrenzung aus dem, was er als den herrschende Kunstbetrieb verstand, auch sein Nationalismus und seine Ablehnung des Jüdischen, die sich bis zum Hass steigerte.

In einem Brief an Gustav Schiefler vom 14. September. 1911 betonte Nolde eine absolute „deutsche“ Richtung der Kunst, um den fremden französischen Einfluss zu überwinden:

„Wenn unsere Kunst gleichwertig oder bedeutend sein wird, als die Französische, dann wird sie auch, ohne es besonderes zu wollen, ganz deutsch sein. In der Industrie, dem Handel, der Wissenschaft, u. a. sind wir allmählich nicht nur gleichwertig, sondern vorbildlich geworden und haben Selbstbewußtsein. In der Kunst wird Gleiches kommen, alle schönsten Vorbedingungen sind der Nation eigen.“<sup>403</sup>

Wenn man den Konflikt mit dem treuen Nachfolger des Impressionismus Liebermann in der *Berliner Secession* berücksichtigt, kann seine Suche nach der selbständigen „deutschen Kunst“ einigermaßen verstanden werden. Der berühmten Streit mit Liebermann im Jahre 1910 und die damalige Atmosphäre der *Berliner Secession* spielten eine entscheidende Rolle in dieser Sicht Noldes. Nolde dachte, dass Liebermann und *Berliner Secession* „aufblühende junge deutschgeborene Kunst“<sup>404</sup> immer ablehnen und sperren wollten. Nachdem Noldes Bild *Pfingsten* von der Berliner

---

<sup>403</sup> Emil Nolde Briefe 1894-1926 (wie Anm. 268), S. 78-79; dazu siehe ebenda, S. 73-74.

<sup>404</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 143.

Secession zurückgewiesen worden war, explodierte Noldes Hass gegen Liebermann in einem scharfen öffentlichen Brief. Nolde attackierte die „diktatorische Herrschaft Liebermanns“<sup>405</sup> in der Secession, in der eine französisch geprägte Kunstanschauung vorherrschte.

Markus Heinzelmann schrieb über diesen Brief und Noldes Hass gegen Liebermann und Cassirer wie folgt:

„Der Brief entfachte eine heftige Polemik, in deren Verlauf Nolde zunehmend isoliert wurde. Vor allem Paul Cassirer, der Berliner Kunsthändler, der den französischen wie deutschen Impressionismus protegierte, entwickelte sich zum Hauptwidersacher Noldes. Liebermann und Cassirer waren beide jüdischer Abstammung, und daher konnte im Zusammenhang mit der Debatte um eine ‚deutsche Kunst‘ leicht der Eindruck einer antisemitischen Note entstehen.“<sup>406</sup>

Nolde schrieb in seiner Autobiographie die damalige scharfe Kritik über seinen Brief an Liebermann und danach die zusätzliche Kritik über seine antisemitische Haltung:

„Das nächste war, daß ich als wütiger Antisemit verschrien wurde, und die Hetzjagd begann.“<sup>407</sup>

Davon können wir erkennen, dass Nolde schon damals als Antisemit attackiert wurde. Das war lange vor Veröffentlichung seiner zweiten Autobiographie; *Jahre der Kämpfe*, wodurch er als Rassist stigmatisiert worden war. In der 1957 erschienen zweiten erweiterten Auflage von *Jahren der Kämpfe* korrigierte Nolde den oben zitierten Teil mit einem neuen Satz zusätzlich:

„Das nächste war, daß ich als wütiger Antisemit verschrien wurde, das

---

<sup>405</sup> Ebenda. S. 204.

<sup>406</sup> Markus Heinzelmann, „„Wir werden uns bereithalten und warten auf Ihren Ruf“ Die Beziehungen der Familien Sprengel und Nolde in den Jahren 1941 bis 1945“ (wie Anm. 87), S. 12-35, hier S. 13.

<sup>407</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 146.

nie ich gewesen bin.“<sup>408</sup>

Mit diesem neuen Satz „*das nie ich gewesen bin*“, versuchte Nolde in der zweiten Auflage die zunehmenden psychologischen Lasten zu erleichtern, seitdem er die erste Auflage der *Jahre der Kämpfe* veröffentlichte.

Paul Cassirer, der mit *Berliner Secession* eng verbunden war, ist auch ein Ziel seines Hasses. Nolde drückte seine kritische Haltung gegen Cassirer in seiner Autobiographie aus, als sein Bild *Erntetag* zur Eröffnung der *Berliner Secession* eingeladen wurde:

„Der Wein war flüssig. Auf manchen Tischen stand Sekt. Die Stimmung sich steigerte. Paul Cassirer stolz und vermessen rief: „Diese Künstler alle sind meine Sklaven!“ mit einer spöttelnden Handbewegung über den Saal hinwegdeutend.“<sup>409</sup>

Nolde schrieb in seiner Autobiographie weiter, was Cassirer in der *Berliner Secession* von 1908 den Maler Nolde mehr reizte:

„Mit Paul Cassirer hatte ich eine Unterredung, die nicht erfreulich war. Er sprach vermessen und höhnisch. „Osthaus, dieser Snob!“ sagte er, und „Munch, ein kranker Sonderling!“ Auf ein Bild von Liebermann hindeutend, sagte er[Cassirer]: „Wir Juden können alles, was wir wollen!““<sup>410</sup>

Die arrogante Haltung Cassirers, die wir in zwei erwähnten Beispielen vorstellen können, reizte Nolde genug. Dies sagt viel über die damalige Beziehung zwischen den Künstlern und Kunsthändlern aus. Außer Liebermann war der jüdische Kunsthändler Cassirer ein weiterer Grund für

---

<sup>408</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 150.

Nolde zog den Satz „*und die Hetzjagd begann*“, von hier zu nächsten Teil.

<sup>409</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>410</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 139-140.

Der folgende Teil wurde von Nolde in der zweiten, erweiterten Auflage ausgeschossen. Nolde wollte wahrscheinlich zunehmende Kritik über seine antisemitische Haltung vermeiden: Auf ein Bild von Liebermann hindeutend, sagte er: „Wir Juden können alles, was wir wollen.“

sein Scheitern am Kunstmarkt.

Aus der Sicht Noldes war die Rolle der zwei damaligen bedeutendsten Kunsthändler sehr unzufrieden und unfair. Bei Paul Cassirer, der mit *Berliner Secession* eng verbunden war, konnten „nur französische Künstler und deren deutsche Nachahmer“ überleben. Und Herwarth Walden zeigte in seinem Sturmsalon die Werke fremder ausländischer Künstler, die sich fast alle bald darauf der abstrakten Kunst zuwandten.<sup>411</sup> Obwohl Nolde keinen Konflikt mit Walden hatte, war dieser Kunsthändler zufälligerweise auch jüdischer Abstammung.

Zudem kam ein Abhängigkeitsverhältnis der Künstler gegenüber den Kunsthändlern und Galeristen, das damals für viele existenziell war und natürlich auch Unmut schürte.

Bei einer Zusammenkunft nach der Eröffnung der Sonderbundausstellung in Köln im Jahre 1912 versuchte Nolde, Cézanne lobend hervorzuheben. Seine Rede wurde gleich blockiert und Cassirer beleidigte Nolde vor versammeltem Publikum. Die Runde der Kunsthändler amüsierte sich wohl über den ungelassenen, aufgebrachtsten Nolde. Was aber Nolde am meisten

---

<sup>411</sup> Nolde berichtete in seiner Autobiographie die damalige Situation wie folgt:  
„Herwarth Walden ging mit ihnen, dieser merkwürdige Mensch mit der Mähne und dem grauen Zigaretten Gesicht, der mit [jüdisch] intellektuellem Sinn so viele Künstler damals schon erkannte und mit Entdeckerfreude in seinem Sturmsalon ausstellte, um deren Placierung die Kunstgelehrten erst viele Jahre später sich ernstlich mühten: Marc, Kokoschka, Klee, Feininger, Kandinsky, Chagall, Archipenko, Lissitzky und viele mehr. Es war dieser Flügel der sich schnell entwickelnden Bewegung, im wesentlichen besondere Freude, die sinnliche, urwesenhafte, seelisch tief im Heimatlichen wurzelnde war ihm fremd. Von meinen Bildern hing keines in seinem Salon. Von denen der Brückekünstler wohl auch nicht. Wir deutschen Künstler durften nichts gelten. Ebenso wenig hier wie im Hause Cassirer, wo nur französische Künstler und deren deutsche Nachahmer gezeigt wurden.“

(Emil Nolde II, 1934, S. 122.)

In der zweiten, erweiterten Auflage entfernte Nolde den Begriff „jüdisch“.

betroffen machte, war, dass keiner seiner Künstlerkollegen sich auf seine Seite schlug.

Aus seiner Erinnerung heraus schilderte Nolde diesen Vorfall relativ ausführlich:

„Mit großen Gesten redend von Kunstauktionen in Paris und Amsterdam und von hohen Bilderpreisen – Cézanne dort 35000, dort 45000 – saßen alle Herren vom Kunstmarkt da – Cassirer, Flechtheim, Gutbier, ja alle – wir anderen, die Künstler, still nebenzu und um sie herum. Keiner von uns sprach ein Wort, bis dann ich kleiner Maler mir erlaubte zu sagen, daß nach meiner Ansicht Cézanne überschätzt werde, in der Ausstellung sei ich zu dieser Überzeugung gekommen. Ein Kunsthändler sprang hoch, und nun hagelten nie gekanntes grimmig Grobheiten über mich neider, und dann auch rief er: „Durch wessen Gunst überhaupt sind Sie hier? Was tun Sie hier! Was wollen Sie hier!“ Die Augen der breit und gemächlich umhersitzenden Kunsthändler ergötzlich schmunzelten; die Maler saßen wie Espenlaub still im Winde zitternd, daß ja nicht ihnen gleiches passiere, – so kam es mir vor, so sah ich es, in der Erregung vielleicht gesteigert und in meiner Verblüffung. Was hatte ich denn gesagt und getan? War ich einer Kunsthändlerwürde zu nahe getreten? War es irgendwie ein Eingriff in die Interessen der Kunsthändlerpolitik?“<sup>412</sup>

Sein Hass gegen Cassirer folgt gleich weiter:

„ „Schweige Maler – wenn wir Kunsthändler reden!“

Paul Cassirer, mit seinem Wollen und durch das Verhalten der Künstler begünstigt, hatte seinem Stand diese Würde errungen: Kunsthändler als Beherrscher aller Künstler. Seine geflügelten Worte vom Sklaventum der Künstler wurden fast ganz wahr, als sie ihn zu

---

<sup>412</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 214.

Hans Fehr schrieb darüber auch in seinem Buch:

„Ein Bund des Protest, der „Sonderbund“, wurde 1909 gegründet. In der großen Kölner Ausstellung(1912) erhielten die jungen Maler (zu denen Nolde sich zählte) besonders gute Plätze. Aber nun setzte ein neuer Zusammenstoß mit Cassirer ein, der ihn anfuhr: „Durch wessen Gunst sind Sie überhaupt hier?“ Mein Freund verließ den Raum und ging in Gedanken für sich allein am Rhein entlang“

(Hans Fehr (wie Anm 47), S. 59.)

ihrem Präsidenten wählten. Dieser Gesinnungstiefstand und mehr noch die schrankenlose Anbetung und Nachahmung französischer Kunst und Anschauung – unsere „Wichtigsten“ vornean – wird ein schwarzes Blatt in der deutschen Kunstgeschichte werden. (...) „Vor den Augen aller Künstler dich niederkanzeln lassen, von einem Kunsthändler! – Warum schweigen die Künstler alle?“ – Warum soll ich Prügeljunge sein?“<sup>413</sup>

Dieses Beispiel zeigt die dominante Situation der Kunsthändler und die Demütigungen, zu denen es für die Künstler führte.

Sein Hass gegen Cassirer verstärkte sich wegen der ersten Ausstellung der *Freien Secession*. Nach der Trennung von Liebermann übernahm Cassirer die *Secession* und organisierte diese erste Ausstellung, an der fast alle *Brücke*-Künstler teilnahmen. Aber auch diese erste Ausstellung der *Freien Secession* 1914 fand ohne Nolde statt. Nolde erfuhr davon im Nachhinein durch einen Brief von Kirchner.<sup>414</sup> Über das damalige Gefühl des Scheiterns und den sich vertiefenden Hass gegen Cassirer schrieb Nolde weiter:

„Das war meine bitterste Erfahrung. Er [Cassirer] holte sie alle, meine Künstlerkameraden. So schien es mir, bis später ich im Urteil milder wurde. Vielleicht war keiner vom Zukunftsglauben so besessen wie ich, und alle wirtschaftlichen Möglichkeiten lagen ja anscheinend in Händen der *Secessionen*. Es war nicht leicht. Wir waren in diese Zeit

---

<sup>413</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 215.

<sup>414</sup> Nolde zitierte diesen Brief in seiner Autobiographie:

„Kirchner schrieb mir folgendes:

„Paul Cassirer hatte doch nach der Trennung Liebermanns von den anderen *Secession*leuten das Präsidium der *Freien Secession* übernommen und trat mit einer Einladung, in der ersten Ausstellung der „*Freien Secession*“ auszustellen, an die *Brücke* heran. Ich habe ihm damals geantwortet, daß wir so nicht mitmachen könnten, und daß er die Bilder kaufen müsse... Jedenfalls kam damals Cassirer zu mir und wir fuhren zu den einzelnen Mitgliedern... und Cassirer kaufte unter fortwährend Klagen von jedem, Heckel, Müller, Schmidt-R. und mir je drei Bilder zu je 300 Mark und stellte diese in seiner Ausstellung aus.““ (Emil Nolde II, 1957, S. 202.)

hineingeboren, und Paul Cassirer war uns jungen Künstlern ein gefährlicher Feind. Nur wer seinem Sinn gefügig war, dem ging es gut.“<sup>415</sup>

Die Bemühung Noldes um die *Neue Secession* als junge Vereinigung war auch gescheitert.<sup>416</sup> Die Teilnahme der Brücke-Künstler um die *Freie Secession* und die Zersplitterung der Jugend zerstörte „den stolzen Traum, gleich einer Fanfare unserer jungen starken Kunst ihren Platz zu erringen.“<sup>417</sup> Er fühlte sich auch von den jungen Künstlern vernachlässigt. Auch die Künstler der 1913 gegründeten „*Freie Secession*“ (Berlin) Rösler, Beckmann, Lehbruck, Gerstel, Barlach u. a. nahmen Nolde nicht auf. Beckmann sah in Nolde einen nur schlechten Maler.

Nachdem Nolde in diesen zwei Secessionen gescheitert war, vertiefte er selber seine Isolierung:

„Ich schaute um mich und war allein. Von den Alten ausgeschlossen, von den Jungen isoliert, - von zwei Generationen verworfen. (...) Ich lehnte fortan jede Verbindung und Ausstellungsgemeinschaft ab.“<sup>418</sup>

Das Bild vom verachteten und von allen abgelehnten und isolierten Künstler entspricht jedoch nicht ganz der realen Situation des Künstlers. Karl Ernst Osthaus und Max Sauerlandt unterstützten Nolde sehr. Dieser

---

<sup>415</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 202.

<sup>416</sup> Fehr schilderte darüber in seinem Buch:

„Kurze Zeit nur tat dann die Berliner „Neue Secession“ ihre Pfoten auf. Durch geschickte Intrigen Cassirers zerfiel sie rasch, hatte doch der Kunsthändler von Anfang an erklärt: „Die kriege ich schon auseinander!“ Einige Mutige wählten Nolde zum Präsidenten. Als aber die Künstler der ‚Brücke‘ in der Versammlung, welche alles aufbauen sollte, ihren Austritt erklärten, war auch diese Hoffnung auf eine neue Gemeinschaft der jungen Maler erloschen. Man kann sich nicht wundern, wenn die feinfühlende und tapfer mitkämpfende Frau Ada schließlich in einem Brief an mich schreibt; „Cassirer ist natürlich doch zuletzt ein Lump gewesen.““ (Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 59.)

<sup>417</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 204.

<sup>418</sup> Ebenda.

jedoch lehnte viele Angebote ab.<sup>419</sup> Später versuchte Cassirer über einen Mittelsmann dem Maler seine sämtlichen Räume zu einer Ausstellung anzubieten. Obwohl es Cassirer bestimmt nicht leicht gefallen war, diesen Schritt zu tun, lehnte Nolde das ab.<sup>420</sup> Auch als die Berliner Secession nach fast 20-jährigen Ausschluss dem Maler Nolde schließlich ihre ganzen Räume für eine Ausstellung anbot, lehnte Nolde das wiederum ab.

Nolde erkannte seine Isolierung als „Selbstfolge“<sup>421</sup> und analysierte selber seine Persönlichkeit wie folgt:

„Ich suchte die Schuld bei mir selbst. Alles sei so, weil ungeschickt ich bin, weil ich triebhaft handle ohne vorbereitendes Reden, weil ich Diplomatie und Kompromisse hasse, und weil menschlich meine nordisch-deutsche Art nicht verstanden werde – und wohl schwer verstanden werden kann. Alle Eigenschwächen holte ich hinzu, ernstlich prüfend, ob alles durch mich verschuldet sei, mir war traurig wie einem Enttäuschten zumute, wie oft schon es war. Durch Ungeschicklichkeit war ich manchmal schon in schwierigste Lebenslagen versetzt.“<sup>422</sup>

Je weiter die Isolierung Noldes fortschritt, desto stärker wurde auch sein Hass gegen Liebermann und Cassirer.

Dieser Hass bestärkte Nolde auch in seiner negativen Meinung gegen Juden allgemein. Die von Nolde selbst für die zweite Auflage ausgeschlossenen Teile der ersten Auflage seiner Autobiographie

---

<sup>419</sup> Siehe Emil Nolde II, 1957, S. 218-219.

<sup>420</sup> Nolde erklärte seinen Ablehnungsgrund. Seine Äußerung zeigt wie tief sein Hass gegen Cassirer war:

„Ich konnte und wollte nicht. Ich konnte auch nicht wissen, ob er an Hand meiner Bilder diesmal beabsichtige, mich vollends zu töten. Alle prominenten Schreiber, ihm gefügig, warteten auf eine Gelegenheit. Carl Scheffler ohnedem schon schleuderte alle paar Jahre mir einige Gemeinheiten zu, so niedrig erdacht, daß selbst seine eigensten Anhänger sich dagegen wendeten. Der kleine Mann haßte mich redlich.“ (Emil Nolde II, 1957, S. 219.)

<sup>421</sup> Ebenda.

<sup>422</sup> Ebenda. S. 205.

unterstützen diese Möglichkeit. Die aus der Sicht Noldes falsche Bevorzugung des Liebermannschen Impressionismus führte Nolde zu der Meinung, die Juden seien „ein künstlerisch fast unfähiges Volk.“<sup>423</sup> Und die nicht-deutschorientierte beherrschende Rolle der beiden Kunsthändler Cassirer und Walden schien dem Maler eine „starke Teilnahme in deren [die Juden] eigensten Machtbefugnissen und Kulturen.“<sup>424</sup> Nolde konnte diesen „unerträglichen Zustand“ einfach nicht akzeptieren. Hier entwickelt Nolde aus seinem persönlichen Hass eine allgemein ablehnende Haltung gegen Juden, die in einem allgemeinen Antisemitismus enden.

Dies steht nun aber in einem eklatanten Widerspruch zu seiner Darstellung der biblischen Figuren mit jüdischen Physiognomien, die er ja, wie wir oben gesehen haben, sehr bewusst und in positivem Sinne so gestaltete.

Aber seine rassistische Haltung prägte sich stärker aus: In seiner 1934 veröffentlichten zweiten Autobiographie *Jahre der Kämpfe* finden sich zahlreiche antisemitische Äußerungen. Deswegen hat Nolde die umstrittenen Teile und Worte der ersten Auflage in der 1957 veröffentlichten zweiten Auflage teilweise entfernt. Die zahlreichen antisemitischen Äußerungen und die reizbaren und umstrittenen Wörter „deutsch“ und „jüdisch“, die Nolde in seiner ersten Auflage mehrmals verwendet hat, wurden in dieser zweiten Auflage weggenommen. Aber das Wort „deutsch“, das die grundsätzliche Sicht Noldes spiegelt, blieb noch viel. Deswegen atmet ein rassistischer Eindruck darin noch. Unter den ausgeschlossenen Teilen, die ursprünglich zum Abschnitt *Menschen und Freunde* der ersten Auflage von 1934 gehörten, finden sich die folgenden

---

<sup>423</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 124.

<sup>424</sup> Ebenda.

problematischen Äußerungen Noldes:

„Das neuzeitliche England – dem römischen Reich fast gleich – hatte einst, wie die anderen germanischen Völker auch, seine große Kunst in Dichtung und wunderferner Musik. Nachdem die Einwanderung der spanischen Juden erfolgte, wurde es materialisiert, macht- und besitzgierig. Seine Interessen gingen in alle Weltrichtungen, die Erde umspannend, und ein künstlerisch fast unfähiges Volk ist geblieben.“<sup>425</sup>

„Die Juden haben als Leistung die Bibel und das Christentum. Durch ihre unglückselige Einsiedlung in den Wohnstätten der arischen Völker und ihre starke Teilnahme in deren eigenen Machtbefugnissen und Kulturen ist ein beiderseitig unerträglicher Zustand entstanden. Nicht ihre Schuld ist dies; mit ihrem Staat inmitten aller Staaten. Der römische Gewaltakt, einst ihre Zersplitterung vollführend, soll aufgehoben werden. Ihre Wiedervereinigung, und die Gründung vom jüdischen Reich, in einem gesunden, fruchtbaren Erdteil, mag die menschlich versöhnende, größte Tat der Völker und Zukunft sein.“<sup>426</sup>

Seine Bewunderung für die jüdischen Gestalten, die seine religiösen Werke bevölkern, tritt immer stärker in den Hintergrund, es scheint, als wolle er selbst an seine Verehrung nicht mehr erinnert werden.

So vermischen sich seine persönlichen und auch beruflichen Probleme, an denen aus seiner Sicht Juden, personifiziert durch die verhassten jüdischen Kunsthändler Schuld sind, mit dem antisemitischen Zeitgeist.

Einmal beschäftigte sich Nolde mit einer Frage nach der Urheberschaft des Kubismus und Konstruktivismus, die die repräsentativen intellektuellen

---

<sup>425</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 124.

Nolde hielt Juden für Vertreter des Materialismus. Nach diesem oben zitierten Teil folgt dieser Satz, der nicht weggenommen wurde:

„Idealismus und Materialismus stehen sich wie Gegenpole hart gegenüber, sich anziehend, sich bekämpfend.“ (Emil Nolde II, 1957, S. 127.)

<sup>426</sup> Emil Nolde II, 1934, S. 124.

Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts waren:

„(...) Auch quälte es mich, nicht zu wissen, ob Kubismus oder Konstruktivismus jüdische Urheber habe und jüdischgeistigen Ursprungs seien? Ein Werturteil wollte ich gar nicht wissen, an einer vorurteilsfreien Erfassung war mir gelungen, bejahend oder verneinend. Ob wir vor einer wirklichen jüdischen Kunst standen? Gleich einem Kulturereignis? Es wäre herrlich klärend, denn bisher malten die Juden – ihre selbsteigenen rassischen Eigenschaften wie verleugnend, – entweder französisch oder deutsch oder in Vermischung dieser beiden Länder Kunst. – Fragen und Fragen beschäftigten mich.“<sup>427</sup>

In dieser übertriebenen Beschäftigung erkennen wir seinen komplizierten psychologischen Zustand und seine Unsicherheit über die Juden. Robert Pois betonte in seiner psychoanalytischen Dissertation, dass Nolde vor Juden Ehrfurcht zugleich Hass gegen Juden hatte.<sup>428</sup>

Nicht nur wegen dieser Äußerungen in seiner Autobiographie, sondern auch wegen seines Beitritts zum Nordschleswigschen Landesverband der NSDAP (NSDAPN)<sup>429</sup> im Jahre 1934 wurde Nolde lange als Antisemit angesehen. Aber eigentlich war er gar kein politischer Mensch. Seine Mitgliedschaft in der NS-Partei muss nicht im politischen Sinne verstanden werden. Nolde war damals als dänischer Staatsbürger in die dänische Sektion der NS-Partei eingetreten.<sup>430</sup> Die damalige nazistische Ideologie

---

<sup>427</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 200-201.

<sup>428</sup> Siehe Robert Pois: Emil Nolde, University Press of America, Washington D.C. 1982.

<sup>429</sup> Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeitspartei Nordschleswig (NSDAPN)

<sup>430</sup> Darüber ist ausführlich dokumentiert:

„Der Grund für diesen Schritt lag in der politischen Situation Nordschleswigs nach 1920. In diesem Jahr stimmten die Bürger im deutsch-dänischem Grenzgebiet, im dem sowohl Noldes Geburtsort als auch sein damaliger Wohnsitz Utenwarf lagen, über den Verlauf der Grenze ab. Nolde nahm an diesem Volksentscheid nicht teil, da er weder gegen Dänemark, die Heimat seiner Frau Ada, noch gegen Deutschland stimmen wollte. Eine Mehrheit entschied sich für die dänische Option, und so

propagierte die Verbindung zwischen dem Menschen und seiner Heimat unter dem Schlagwort „Blut und Boden“, um ihre aggressiven hegemonialen Ansprüche zu begründen.<sup>431</sup> Nolde empfand sich immer als „urdeutsch“ und sah in der Abgrenzung zu anderen Nationen und Kulturen die Möglichkeit seine Kunst aufzuwerten. Deswegen bewunderte Nolde zuerst die NS-Ideologie von „Blut und Boden“, Nolde empfand eine enge Verwandtschaft zu seinem eigenen Schlagwort für Kunst; „Kunst, die der Nation eigen“. Seine Mitgliedschaft der NS-Partei begann also ohne tiefes politisches Verständnis der Partei. Wahrscheinlich sah Nolde in der Mitgliedschaft in der NS-Partei für sich einen Weg zur Anerkennung seiner Kunst, er passte sich an!

Aber diese Position klärte sich spätestens im Jahr 1937, als die Beschlagnahmeaktionen in Zusammenhang mit der Ausstellung *Entartete Kunst* in vollem Umfang einsetzten. Da wurden 1052 Werke Noldes konfisziert. Das war die höchste Zahl an Bildern eines einzelnen Künstlers.<sup>432</sup>

Obwohl er die dänische Staatsbürgerschaft besaß, was aber eher private Gründe hatte, empfand Nolde sich selbst immer als einen vollständigen nationalistischen Deutschen. Die Beschlagnahme seiner Bilder traf Nolde

---

erhielt der Maler im Jahr 1920 die dänische Bürgerschaft. „Es war damals die allgemeine Bitte“ erklärt Nolde seinem Galeristen Ferdinand Möller später, „daß man die dänische Staatsangehörigkeit beibehalten möge um eine Schwächung der Deutschen in Nordschleswig zu vermeiden.“ Der Umzug nach Seebüll, in der Literatur meist mit Entwässerungs- und Deicharbeiten in der Weidau-Niederung, in der auch Noldes Wohnsitz Utenwarf lag, begründet, kann in diesem Zusammenhang auch als eine politische Entscheidung verstanden werden, denn Seebüll lag südlich der dänischen Grenze auf deutschem Staatsgebiet.“

(Markus Heinzelmann (wie Anm. 87), S. 12-35, hier S. 15.)

<sup>431</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>432</sup> Siehe Markus Heinzelmann (wie Anm. 87); dazu vgl. Monika Hecker: „Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP“, in: Nordfriesland 110 (Juni 1995), S. 9-15.

besonders hart, da er sich im Einklang mit den Zielen der Nazis sah und sich Hoffnungen auf eine späte Anerkennung seiner Werke gemacht hatte. Hans Fehr berichtete, wie tief Nolde über seine Staatsangehörigkeit grübelte in seinem Buch. Das erklärt die Grundlage seines Nationalismus und wie viel sich Nolde an sein Deutschtum klammerte:

„Nolde ist in seinem Herzen nie Däne geworden. Er fragte eines Tages bei der deutschen Regierung an, ob er zur deutschen Nationalität zurückkehren könne und solle. Die Antwort lautete: Deutschland sehe es gerne, wenn deutsch gesinnte Männer in Dänemark wohnten. Der Wunsch der Regierung gehe dahin, Emil und Ada Nolde sollten ihr Dänentum nicht abschütteln. So sind die Malerleute Dänen geblieben. Nolde hat aber, wie manche anderer Künstler, in den Zeiten seiner Erniedrigung nie das Dänentum zu seinem Vorteil ausgebeutet.“<sup>433</sup>

Obwohl wir die damalige komplizierte Situation des Malers Nolde und des Kunstmarkts berücksichtigen, können wir den Stempel Noldes als ein Rassist einfach nicht entfernen.

Wie bei vielen seiner Zeitgenossen mischen sich bei Nolde persönliche Motive, eine allgemeine antisemitische Stimmung und die Hoffnung auf persönliche Vorteile durch Anbiederung an die Nazis zu einer Melange aus Nationalismus und Rassismus, die es den Nazis leicht machte, gegen die Juden zu hetzen und ihre Ausrottung als quasi logische Folge ihres Charakters und als einzige Rettung des deutschen Volks darzustellen.

Aber auch Nolde ist, wie viele andere, kein glühender Anhänger der Nazis gewesen, schon allein weil er von seinem Charakter her, für das Politische allgemein und für eine wie auch immer geartete Gemeinschaft, nicht prädestiniert war. Er sah in den Nazis seine Chance auf Entmachtung der gehassten jüdischen Kunsthändler und auf späte Anerkennung seiner Kunst

---

<sup>433</sup> Hans Fehr (wie Anm. 47), S. 100.

als urdeutsch. Die Enttäuschung, als er mit der Ausstellung *Entartete Kunst* zum meist-verfemten Künstler der Nazis wurde, muss für ihn besonders groß gewesen sein.

## 6. Schlussfolgerung

In 20. Jahrhundert war es in erster Linie der Expressionismus, der zu einem neuen Christusbild führte. Die expressionistischen Künstler wagten es, den biblischen Stoff machtvoll und ausdrucksvoll zu behandeln ohne auf kirchliche oder traditionelle Einschränkungen Rücksicht zu nehmen. Nach dem Ersten Weltkrieg, unter dem Eindruck des Leids und der Verzweiflung, den dieser für die Menschen gebracht hatte, waren leidenschaftliche Passionsszenen zu einer zentralen Thematik der expressionistischen Kunst geworden. Durch die schreckliche Erfahrung dieser Menschheitskatastrophe war der leidende Christus zu einem Symbol für die Menschheit in der neuen Zeit geworden.

Nolde schuf seine charakteristische religiösen Bilder noch vor dem Ersten Weltkrieg. Seine Thematik besteht nicht aus der Passionsgeschichte, sondern meistens aus der Frage nach Gut und Böse, dem Dualismus des Tiers und Gottes des Menschen und aus dem Dämonischen.

Im Jahre 1909 entstanden seine ersten Bilder mit biblischer Thematik: *Abendmahl*, *Verspottung* und *Pfingsten*, in einer persönlichen Umbruchsphase, als er sich auf dem Weg „vom optisch äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert“<sup>434</sup> befand.

---

<sup>434</sup> Emil Nolde II, 1957, S. 109.

Der Glaube Noldes war fern von der dogmatischen Kirche. Noldes Frömmigkeit nährt sich aus den Quellen von Phantasie und Ekstase, die im Zusammenhang mit seiner norddeutschen Herkunft zu sehen sind und außerhalb von Wissen und Verstand liegen. Sie geben Noldes religiösen Bildern „dämonische, heidnische, naturverwachsene Züge.“<sup>435</sup>

Nolde folgte „einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit.“ Bei der Schöpfung seiner biblischen Bilder geriet er in einen annähernd ekstatischen Zustand, in dem er sich den tiefsten Geheimnissen der christlichen Religion nahe fühlte. Ohne viel Wissen und Überlegung hat er aus Instinkt „einen ekstatisch-visionären Christus“<sup>436</sup> geschaffen.

Der Noldesche Christus und seine Apostel stellte er als norddeutsche Bauern oder Fischer dar, mit primitiven und urwesenhaften Zügen. Wie Hartlaub schrieb,<sup>437</sup> ist für Nolde „das Wildeste“ und „das Plumpste“ dem „Göttlichsten“ gleichwertig. Diese ungewöhnliche Verbindung ist aus traditioneller Sicht sehr widersprüchlich und fast schon blasphemisch. Aus diesem Grund fand er nie die Anerkennung der Kirche und an dieser Darstellungsweise manifestierte sich auch die Kritik an seiner Kunst von den verschiedenen Seiten.

Das 1912 entstandene neunteilige Altarbild *Leben Christi* war ein zentrales Werk auf der Ausstellung *Entartete Kunst* in München von 1937. Nicht nur wegen der deutlich jüdischen Züge von Noldes Figuren, sondern vor allem wegen der expressiven Verzerrungen wurde er zum Angriffsziel der Nazis. In seiner Kunst fanden sie vieles wieder, woran sie die

---

<sup>435</sup> Tilman Osterwold (wie Anm. 94), S. 28.

<sup>436</sup> Günter Rombold/Horst Schwebel (wie Anm. 321), S. 22.

<sup>437</sup> G. F. Hartlaub (wie Anm. 33), S. 87.

„Entartung“ der gesamten expressionistischen Kunst beispielhaft belegen konnten. Nolde selbst hatte ein ambivalentes Verhältnis zum Judentum, wie in dieser Dissertation gezeigt wurde. Diese Haltung – und auch seine ebenso ambivalente Haltung den Nazis gegenüber, wird ein Aspekt bleiben, der bei der Betrachtung seiner Kunst immer berücksichtigt werden muss und als sein Dilemma bleibt.

Es ist schwierig, den theologischen Stellenwert seiner religiösen Bilder zu definieren. Die religiösen Bilder Noldes entstanden ohne kirchliche Aufträge, nur aus seiner eigenen innerlichen Gotteserfahrung, geprägt von seiner Gotteserfahrung aus der Kindheit und Jugend. Deswegen liegt in seinen Bildern immer auch ein persönliches Glaubensbekenntnis.

Es ist keine Kunst, die der Kirche dient oder auf die Kirche schießt. Die Bilder haben einen eigenen Wert, geprägt von einer individuellen Religiosität, die eine theologische Interpretation schwierig macht.

Manfred Reuter betonte den Wert der religiösen Kunst:

„Kunst, die primär auf theologische oder ideologische Aussagen abzielt, hebt sich selbst auf und sinkt ins kultische Beiwerk ab.“<sup>438</sup>

Noldes Bilder fanden in seiner Zeit keine kirchliche Anerkennung oder Unterstützung. Aber der Theologe Paul Tillich bewertet Noldes religiöse Bilder positiv sowohl als in ihrem geistigen als auch ihrem religiösen Ausdruck. Tillich bewertet die Ausdrucksform höher als den religiösen Inhalt. Die starke Ausdrucksweise ist, nach seiner Meinung, effektiver, um das innere religiöse Gefühl auszudrücken. Die religiösen Bilder Noldes, besonders *Pfingsten* und *Prophet*, repräsentieren für Tillich die höchste Stufe des religiösen Stils.

---

<sup>438</sup> Manfred Reuter (wie Anm. 45), S. 98.

Durch die Vergleichsstudie mit Josephson, Corinth, Rohlfis und Barlach ist die Stellenwert Noldes deutlich geworden. Obwohl Nolde immer ein Einzelgänger in der Welt der Kunst blieb, hatte er Gemeinsamkeiten mit anderen Künstlern seiner Zeit und er teilte mit ihnen die expressionistische Gestaltung. Darunter sind Rohlfis und Barlach von besonderer Bedeutung für die Kunst Noldes. Diese drei Künstler, die aus dem Grund ihrer norddeutschen Herkunft eine gemeinsame oder ähnliche Mentalität besaßen, stehen in einer Wechselbeziehung.

Zum Schluss soll eine Beurteilung des Maler Noldes gewagt werden:

Obwohl sein Verhältnis zum Judentum und seine verschlossene, aber doch aufbrausende Persönlichkeit seiner Kunst schaden, sollte die Kraft seiner religiösen Bilder nicht unterschätzt werden. Seine religiösen Bilder waren revolutionär ohne die Tradition zu zerstören. Wie Robert Rosenblum gesagt hat, lebt die romantische Bewegung des 19. Jahrhunderts fort und erneuert sich im 20. Jahrhundert. In dieser Tradition sind Noldes religiöse Bilder einzuordnen.

Sein visionäres Christusbild und die Phantastik seiner religiösen Bilder mit den ekstatischen Elementen sind auch notwendiges Produkt des damaligen dynamischen Zeitgeistes. Wenn ein Künstler seine Zeit gut reflektiert, und es ihm zugleich gelingt, einen Ausdruck zu finden, der ganz seiner Persönlichkeit entspricht - ohne seine eigene Zeit zu verleugnen -, hat seine Kunst eine Bedeutung.

## 7. Literaturverzeichnis

### \* Anmerkungen

Die Angaben in den Anmerkungen mit den jeweiligen Seitenangaben beziehen sich auf die folgenden Bände von Emil Noldes Autobiographie.

Von *Jahre der Kämpfe* wurden hier beide Auflagen verwendet. Die erste Auflage aus dem Jahre 1934 enthält einige antisemitische Passagen, die Nolde für die zweite Auflage 1957 entfernt hat.

Emil Nolde I: Das eigene Leben, 1931, 2. erweiterte Aufl., Verlagshaus Christian Wolff, Flensburg und Hamburg 1949.

Emil Nolde II, 1934: Jahre der Kämpfe, Rembrandt-Verlag, Berlin 1934.

Emil Nolde II, 1957: Jahre der Kämpfe, 2. erweiterte Auflage, Christian Wolff Verlag, Flensburg 1957.

Emil Nolde III: Welt und Heimat, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1965.

Emil Nolde IV: Reisen, Ächtung, Befreiung, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1967.

### Schriften von Emil Nolde

- Das eigene Leben, 1931, 2. erweiterte Aufl., Verlagshaus Christian Wolff, Flensburg und Hamburg 1949.
- Jahre der Kämpfe, 1934, Rembrandt-Verlag, Berlin 1934.
- Jahre der Kämpfe, 2. erweiterte Auflage, Christian Wolff Verlag, Flensburg 1957.
- Welt und Heimat, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1965.
- Reisen, Ächtung, Befreiung, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1967.
- Emil Nolde Briefe 1894-1926, hrsg. von Max Sauerlandt, Neuausgabe, Furche-Verlag, Berlin 1967.

### Ausstellungskataloge

- Emil Nolde, hrsg. von Peter Selz, The Museum of Modern Art, New York 1963.
- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Wallraf-Richartz-Museum, Kunstahlle, Köln 1973.
- Emil Nolde, hrsg. von Rudy Chiappini, Museo d'Arte Moderna Lugano 1994.
- Emil Nolde und die Sammlung Sprengel 1937 bis 1956. Geschichte einer Freundschaft, Sprengel Museum Hannover 1999.
- Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder, Hamburger Kunsthalle, 2000/01.
- Nolde im Dialog 1905-1913, Städtische Galerie Karlsruhe 2002/03.
- Lovis Corinth, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, Haus der Kunst München 1996.
- „München leuchtete“ Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München 1984.
- Christian Rohlfs, Kiel 1979.
- Christian Rohlfs, Münster und Weimar 1990.
- Christian Rohlfs, München und Wuppertal 1996.
- O meine Zeit! So namenlos zerrissen..., Kunsthalle Bielefeld 1985.
- Vor der Zeit Carl Fredrik Hill Ernst Josephson. Zwei Künstler des späten 19. Jahrhunderts, Kunstverein Hamburg 1984.

### **Monographien und Aufsätze**

- Albus, Günter: „Ernst Barlach „Der arme Vetter“. Interpretation und Versuch einer neuen Wertung“, in: Weimarer Beiträge, Jahrgang XII-1966, S. 877-906.
- Althaus, Paul: „Die Illustration der Bibel als theologisches Problem“, in: Neue Zeitschrift für systematische Theologie, 1. Bd., 1959, S. 314-326.
- Arnold, Armin: „Wandlung oder Untergang?“, in: Die Literatur des Expressionismus, 2 Aufl., Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1971.
- Bahr, Hans-Eckehard: Poiesis: Theologische Untersuchung der Kunst, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1963.
- Barlach, Ernst: Ein selbsterzähltes Leben, Paul Cassirer Verlag, Berlin 1928.
- (Ders.): Die Briefe I, hrsg. von Friedrich Dross, R. Piper & Co Verlag, München 1968.

- (Ders.): Die Briefe II (1925-1938), hrsg. von Friedrich Dross, Piper Verlag, München 1969.
- (Ders.): Das dichterische Werk in zwei Bänden, 1. Band, Die Dramen, Piper, München 1956.
- Ernst Barlach : Aus seinen Briefen, hrsg. von Friedrich Dross, Piper Verlag, München 1962.
- Ernst Barlach. Plastik, R. Piper & Co Verlag, München 1965.
- Bauch, Kurt: Die Kunst des jungen Rembrandt, Winter Verlag, Heidelberg 1933.
- Bender, Gertrud: „Religion in der Kunst unserer Zeit. Christian Rohlf als Maler biblischer Themen“, in: Der Lichtblick, Monatsschrift für Christentum und Kultur, 3. Jg. Heft 3, Hamburg 1949, S 77-80.
- Carls, Carl Dietrich: Ernst Barlach, Rembrandt Verlag, Berlin 1968.
- Die Gemälde von Lovis Corinth, Werkkatalog, Verfasst von Charlotte Berend-Corinth, Verlag F. Bruckmann, München 1958.
- Crepton, Tom: Leben und Leiden des Ernst Barlach, Hinstorff, Rostock 1988.
- Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926. 3.Aufl., Propyläen Kunstgeschichte XVI, Berlin 1931.
- Expressionismus und Wahnsinn, hrsg. von Herwig Guratzsch, Prestel, Berlin 2003.
- Fehr, Hans: Emil Nolde : Ein Buch der Freundschaft, Paul List Verlag, München 1960.
- Flemming, Willi: Ernst Barlach. Wesen und Werk, Francke Verlag, Bern 1958.
- Gerthsen, Kneser, Vogel: Physik, 13. Auflage, Springer-Verlag, 1977.
- Haenel, Erich: „Die Nolde-Ausstellung in Dresden“, in: Der Kunstwart, 40/2, München 1927.
- Haftmann, Werner: Emil Nolde, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 9. Aufl., DuMont Verlag, Köln 1995.
- (Ders.): Verfemte Kunst, hrsg. von Berthold Roland, DuMont Verlag, Köln 1986.
- Hagen, Friedrich: Zwischen Stern und Spiegel. Jean Cocteau als Zeichner, Wilhelm Andermann Verlag, München-Wien 1956.
- Hartlaub, G. F.: Kunst und Religion, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1919.
- (Ders.): Fragen an die Kunst, K. F. Koehler Verlag, Stuttgart 1950.
- Hecker, Monika: „Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP“, in: Nordfriesland 110 (Juni 1995), S. 9-15.
- Heise, Carl Georg: „Emil Noldes religiöse Malerei(1919)“, in: Der

- Gegenwärtige Augenblick, Gebr. Mann, Berlin 1960, S. 1-7.
- Henze, Anton: Das Christliche Thema in der Modernen Malerei, F.H. Kerle Verlag, Heidelberg 1965.
  - Hofstätter, Hans H.: Malerei und Graphik der Gegenwart, Baden-Baden 1969.
  - Jacobi, Manfred: „Werner Heisenberg zum 100. Geburtstag“, in: Physik in unserer Zeit, 32. Jahrgang 2001, Nr. 6, S. 274-278.
  - Kleberger, Ilse: Ernst Barlach, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1998.
  - Kraemer, Catherine: Barlach, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988.
  - Kramer, Bernhard & Bürke, Thomas: „Physik an der Jahrhundertwende, Endzeit oder Beginn eines neuen Zeitalters?“, in: Physik in unserer Zeit, 31, 2000, Nr. 1.
  - Kretschmer, Wolfgang: „Rausch und Ekstase“, in : Rausch-Ekstase-Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung, hrsg. von Hubert Cancik, Patmos Verlag, Düsseldorf 1978, S. 120-131.
  - Künstlerbriefe über Kunst, 3. Aufl., hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Wolfgang Jess Verlag, Dresden 1957.
  - Ledergerber, Karl: Kunst und Religion in der Verwandlung, DuMont, Köln 1961.
  - Lehmann, Joachim: Religion und Expressionismus, Dissertation, Halle/Saale 1964.
  - Leonhardi, Klaus: „Das Selbstbildnis bei Emil Nolde“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. II, Berlin 1962, S. 239-262.
  - Lutherbibel erklärt, Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1982.
  - Lyrik des Expressionismus, 4., verb. Aufl., hrsg. von Silvio Vietta, Niemeyer Verlag, Tübingen 1999.
  - Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 5. Aufl., Verlag von Gustav Fischer, Jena 1906.
  - Marquard, Reiner: Karl Barth und der Isenheimer Altar, Calwer Verlag, Stuttgart 1995.
  - Martini, Fritz: „Der Expressionismus“, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 1. hrsg. von Otto Mann & Wolfgang Rothe, 2 Aufl., Francke Verlag, Bern/München.
  - Menschheitsdämmerung, hrsg. von Kurt Pinthus, Rowohlt, revidierte Ausgabe, Hamburg 1959.
  - Meyers, Bernard S.: Malerei des Expressionismus, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1957.
  - Piper, Ernst: Nationalsozialistische Kunstpolitik, 1. Auflage, Piper,

München 1987.

- Priebe, Hermann: Das Christusbild in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. Halle 1932.
- Pois, Robert: Emil Nolde, University Press of America, Washington D.C. 1982.
- Reuther, Manfred: Das Frühwerk Emil Noldes, DuMont, Köln 1985.
- (Ders.): Emil Nolde Meine biblischen und Legendenbilder, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, DuMont, Köln 2002.
- Christian Rohlfs, Oeuvre-Katalog der Gemälde, hrsg. von Paul Vogt, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1978.
- Christian Rohlfs. Lyrische Expression, hrsg. von Kalus J. Schmidt u. H.-Georg Kerhoff, Artforum e.V. Düsseldorf 1995.
- Rosenblum, Robert, Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, Schirmer/Mosel, München 1981.
- Rombold, Günter & Schwebel, Horst: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Verlag Herder, Freiburg 1983.
- Rothe, Wolfgang: Expressionismus, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.
- Rust, Horst: Religiöse Bilder bei Nolde, Breklumer Verlag, Kiel 1988.
- Sauerlandt, Max: „Abendmahl“, „Emil Nolde“, in: Die Pflege Künstlerischer Erkenntnis, Schriften aus der Hallenser Zeit 1908-1919, hrsg. von Andreas Hüneke, Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1995, S. 81-96.
- Schade, Herbert: Der Passionsaltar von Karl Caspar, Echter Verlag, Würzburg 1979.
- Scheidig, Walter: Christian Rohlfs, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1965.
- Schmidt, Paul Ferdinand: „Das religiöse Bild unserer Tage“, in : Kunst und Kirche, 6. Jahrgang 1928/29, S. 49-65.
- Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks, 2. überarb. und erw. Aufl., Werner, Worms 1990.
- Schult, Friedrich: Barlach im Gespräch, hrsg. von Elmar Jansen, Insel-Verlag, Leipzig 1985.
- Selz, Peter: German Expressionist Painting, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1957.
- Sieger, William B.: The Religious Paintings of Emil Nolde, 1909-1912, Diss. Urbana, Illinois 1998.
- Spoerri, Theodor: „Zum Begriff der Ekstase“, in : Beiträge zur Ekstase, hrsg. von Th. Spoerri, Basel, 1968, S. 1-10.
- Sprotte, Martina: Bunt oder Kunst?, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1999.

- Stoermer, Curt: in: Der Cicerone, Jg. 5, 1913, S. 295.
- Synn, Ilhi: „„Conditio humana“ im „Armen Vetter“ Barlachs“, in: Colloquia Germanica, hrsg. von Paul Stapf, Francke Verlag, Bern 1975, S. 100-117.
- Theorie des Expressionismus, hrsg. von Otto F. Best, Durchgesehene und verbesserte Ausgabe, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982.
- Tillich, Paul: „Die religiöse Lage der Gegenwart“ (1926), in: Gesammelte Werke, Bd. X, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1968, S. 9-93.
- (Ders.): „Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur“, in: Gesammelte Werke, Bd. IX, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1967, S. 345-355.
- (Ders.): „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche“, in: Gesammelte Werke, Bd. IX, S. 356-368.
- (Ders.): „Religiöser Still und religiöser Stoff in der bildenden Kunst“, in: Gesammelte Werke, Bd. IX, S. 312-323.
- (Ders.): „Über die Idee einer Theologie der Kultur“, in: Religionsphilosophie der Kultur, Philos. Votr., Nr. 24, hrsg. von Arthur Liebert, Berlin 1919, S. 29-52.
- (Ders.): „Religion und bildende Kunst“, in: Quatember, 20 (1955/56), S. 198-203.
- Paul Tillich. On Art and Architecture, ed., John Dillenberger, Crossroad, New York 1989.
- Ulmer, Renate: Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus, Peter Lang, Frankfurt am Main 1992.
- Urban, Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1: (1895-1914), Verlag C.H. Beck, London/München 1987.
- (Ders.): Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2: (1915-1951), Verlag C.H. Beck, München 1990.
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, Wilhelm Fink Verlag, München 1975.
- Vogel, Christoph: Rezension der Hamburger Ausstellung in: Kritische Berichte, 29 Jg. 2001. S. 53-54.
- Vogt, Paul: Christian Rohlf's, Aquarelle und Zeichnungen, Verlag Aurel Bongers, Recklingshausen 1958.
- (Ders.): Christian Rohlf's. Das druckgraphische Werk, Verlag Aurel Bongers, Recklingshausen 1960.
- (Ders.): Christian Rohlf's, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1967.
- Waldegg, Joachim Heusinger von: Der Künstler als Märtyrer – Sant Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Werner, Worms 1989.

- Winkler, Walter: Psychologie der modernen Kunst, Alma Mater Verlag, Tübingen 1949.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 5., unveränd. Aufl., R. Piper Verlag, München 1918.
- Zuschlag, Christoph: Entartete Kunst - Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Werner, Worms 1995.