



Neonale

Mythos und Wirklichkeit

Die Ungemalten Bilder

Neomale

Mythos und Wirklichkeit

Myth and Reality

Die Ungemalten Bilder

The Unpainted Pictures

17

Lina Aßmann
Vorwort
Foreword

40

Astrid Becker
**Die Ungemalten Bilder
von Emil Nolde:**
»Die schönsten seiner Sachen«
**The Unpainted Pictures
of Emil Nolde:**
"The Most Beautiful
of his Things"

📖 Ungemalte Bilder?
Unpainted Pictures?

100

Sören Groß
»Ungemalte« – und
gemalte – Wikinger
"Unpainted" – and
painted – Vikings

📖 Sagenwelt / Legends

120

Lina Aßmann
»eine köstliche, seltsam reiche
Wunderwelt« – Phantastisches in Noldes
Ungemalten Bildern
"A Delicious, Strangely Rich
World of Wonders" – The
Phantastic in Nolde's *Unpainted
Pictures*

📖 Phantastisches / Phantastic

178

Lina Aßmann
**Emil Nolde und Hermann
Klumpp – eine Bekanntschaft**
**Emil Nolde and
Hermann Klumpp –
An Acquaintance**

22

Bernhard Fulda / Aya Soika
**Neue Forschungen zu Emil
Nolde im Nationalsozialismus:**
eine kurze Übersicht
**New Research on Emil
Nolde during National
Socialism: A Brief
Overview**

66

Lina Aßmann
Der Mensch als Protagonist:
Emil Noldes Figurenbilder
**The Human Being as
Protagonist: Emil Nolde's
Figure Paintings**

📖 Menschen / People

158

Astrid Becker
**Ungemalte Bilder: Meere,
Berge und Landschaften**
Unpainted Pictures:
**Seas, Mountains and
Landscapes**

📖 Landschaft / Landscape

186

Biografie
Biography

140

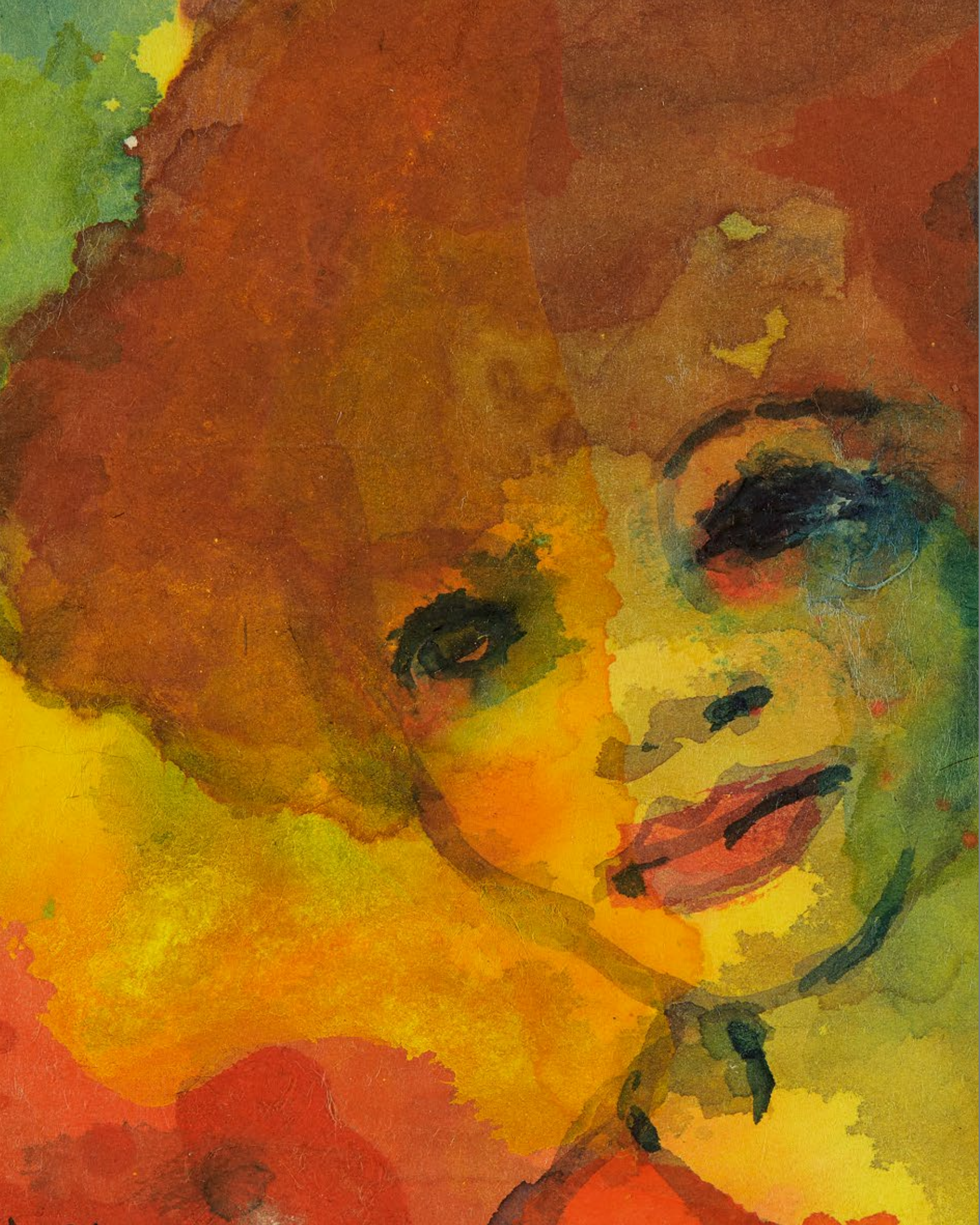
Lina Aßmann
**Der Tanz als »besonderes
künstlerisches Erlebnis«**
**Dance as a "particularly
artistic experience"**

📖 Tanz / Dance

200

Anhang
Appendix

contents



Neue Forschungen zu Emil Nolde im Nationalsozialismus: eine kurze Übersicht

New Research on Emil Nolde during National Socialism: A Brief Overview

BERNHARD FULDA
AYA SOIKA

Von April bis September 2019 stellte die Ausstellung *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus* (Abb. 1) im Hamburger Bahnhof in Berlin die Frage nach der Beziehung zwischen Noldes Kunstschaffen und der Rezeption seiner Kunst während der NS-Zeit neu. Schon vor der Eröffnung war über das Abhängen einer Nolde-See-landschaft aus dem Jahr 1936, dem Gemälde »Brecher« (Abb. 2), aus dem Büro der Bundeskanzlerin eine Debatte zu Noldes Rolle innerhalb der deutschen Moderne entfacht zur Beziehung von Kunst und Künstler und nicht zuletzt auch zum zukünftigen Umgang mit Noldes Werk angesichts des nun in seinem vollen Umfang bekannten Antisemitismus des Künstlers. Dass die Ausstellung allein innerhalb der ersten 35 Tage bereits knapp 44 000 Besucherinnen und Besucher zählte und eine überaus umfangreiche Berichterstattung erfuhr, belegt das große öffentliche Interesse. Die Grundlage der Ausstellungskonzeption bildeten die Ergebnisse eines langjährigen Forschungsprojekts, während dessen der künstlerische Nachlass von Emil und Ada Nolde im Archiv der Nolde Stiftung in Seebüll durch die Verfasser dieses Beitrags – den Historiker Bernard Fulda und die Kunsthistorikerin Aya Soika – ausgewertet werden konnte.

From April to September 2019, the exhibition *Emil Nolde – the Artist during National Socialism* at the Hamburger Bahnhof in Berlin, raised questions about the relationship between Nolde's art production and the reception of his art during the Nazi era. Even before the opening, the removal of a Nolde's seascape from 1936, the painting "Breakers", from the Chancellor's office, had sparked a debate on Nolde's role within German modernism. The relationship between art and artist, and the future treatment of Nolde's work in view of the artist's anti-Semitism is now known in its full extent. The fact that the exhibition attracted almost 44,000 visitors within the first 35 days alone and received extensive media coverage is proof of great public interest. The exhibition's concept was based on the results of a long-term research project, during which the artistic estate of Emil and Ada Nolde in the archive of the Nolde Foundation in Seebüll was evaluated by the authors of this article – the historian Bernard Fulda and the art historian Aya Soika.

22
/
23



Abb. 1 Ausstellungsansicht
Emil Nolde – Eine deutsche Legende.
Der Künstler im Nationalsozialismus / 2019
Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin

Die im Zuge der Forschungen neu gewonnenen Erkenntnisse zu Noldes Biografie und dem Verständnis seines Kunstschaffens sollen im Folgenden zusammenfassend dargestellt werden.¹ Weitaus ausführlicher widmen sich die beiden Katalogbände diesen Themen.² Eingangs soll auch darauf hingewiesen werden, dass Noldes Sympathien für den Nationalsozialismus an sich keine Neuigkeit darstellen. Noldes Memoiren *Jahre der Kämpfe*, im Herbst 1934 erschienen, waren seit ihrer Veröffentlichung durchgängig in Antiquariaten zu erwerben. Seit den 1990er-Jahren sind eine Reihe von Artikeln erschienen, die sich explizit mit Noldes Rolle im Nationalsozialismus beschäftigten; 2014 thematisierte eine Retrospektive in Frankfurt am Main und in Kopenhagen diesen Aspekt und erhielt bereits damals eine große mediale Aufmerksamkeit.³ Wer also Noldes Rolle in den Jahren von 1933 bis 1945 kritisch hinterfragen wollte, konnte dies schon zuvor tun, auch ohne Zugang zu den von der Nolde Stiftung unter Verschluss gehaltenen Quellen.⁴

Some of the newly gained insights into Nolde's biography and the understanding of his artistic work will be summarized in the following.¹ The two catalog volumes are devoted to these topics in far greater detail.² At the beginning, it should be pointed out that Nolde's sympathies for National Socialism is not news in and of itself. Nolde's memoirs *Years of Struggle*, published in the fall of 1934, has been readily available in antiquarian bookstores since its publication. In addition, beginning in the 1990s, a number of articles have also been published that explicitly address Nolde's role in National Socialism. In 2014, a retrospective exhibition in Frankfurt am Main and Copenhagen addressed his sympathies and received considerable media attention.³ Anyone who wanted to critically examine Nolde's role in the years 1933 to 1945 could do so even before then, even without gaining access to the sources kept under lock and key by the Nolde Foundation.⁴



Abb. 2 »Brecher« / 1936

Dennoch dürfen die im Rahmen der Ausstellung präsentierten Erkenntnisse durch das bereits Geleistete keinesfalls als »bereits bekannt« relativiert werden, denn die im Laufe des mehrjährigen Forschungsprojekts gewonnenen Einsichten sind weitaus umfassender und tiefgreifender. Dies liegt unter anderem daran, dass zentrale Aussagen und Zusammenhänge aufgrund des fehlenden Zugangs zu den Quellen bislang gänzlich unbekannt waren und überhaupt erst mit der Öffnung des Archivs die systematische Erschließung relevanter Korrespondenzen möglich wurde. Im Verlauf der Forschungen kristallisierten sich einige thematische Forschungsschwerpunkte heraus: die Bedeutung von Noldes Autobiografie innerhalb der Konstruktion von Noldes Künstlertum, die Genese der Werkkategorie der *Ungemalten Bilder*, die zu einem zentralen Nolde-Mythos der bundesrepublikanischen Kunstgeschichtsschreibung wurde, oder die Haltung des Ehepaars Nolde zum Judentum, ihr Antisemitismus, und ihre weltanschauliche Deutung des Zweiten Weltkriegs. Ermöglicht wurde die Aufarbeitung durch externe Förderungen der Alexander von Humboldt-Stiftung und der Gerda Henkel Stiftung sowie eines David Thompson Senior Research Fellowships des Sidney Sussex College, Cambridge (Bernhard Fulda) und durch die Einräumung zweier Forschungsfreiemester durch das Bard College Berlin (Aya Soika).

That said, the findings presented in the context of this exhibition should by no means be assumed to be previously known because the sheer breadth of insights gained in the course of this research project, are far more comprehensive and profound. This is due to the fact that central statements and connections were previously completely unknown due to the lack of access to sources. It was only with the opening of the archive that the systematic indexing of relevant correspondence became possible at all. In the course of the investigations, several thematic focal points of research emerged: The significance of Nolde’s autobiography within the construction of Nolde’s artistry, the genesis of the work category of the *Unpainted Pictures* (which became a central Nolde myth in the art historiography of the Federal Republic of Germany), or Nolde’s attitude toward Judaism, naming his anti-Semitism, and his ideological interpretation of the Second World War. The examination of these topics was made possible by external funding from the Alexander von Humboldt Foundation and the Gerda Henkel Foundation, as well as a David Thompson Senior Research Fellowship from the Sidney Sussex College, Cambridge (Bernhard Fulda), and the granting of two research sabbaticals by the Bard College Berlin (Aya Soika).

Die Ausgangslage: Nolde, ein Opfer der NS-Kunstpolitik

Zusammenfassend kann Noldes Sonderstellung im Nationalsozialismus in etwa so beschrieben werden: Der Expressionist Emil Nolde ist der wohl berühmteste »entartete Künstler«. Denn von keinem anderen Maler wurden während des Nationalsozialismus so viele Arbeiten beschlagnahmt (über 1000 Werke) und derart prominent in der Propagandaausstellung »Entartete Kunst« zur Schau gestellt (über 30 Gemälde). Gleichzeitig war Nolde seit Mitte September 1934 Parteimitglied und verlor bis zum Kriegsende seinen Glauben an das NS-Regime nicht.⁵ Nachdem der Künstler im August 1941 aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen wurde und ein Ausstellungs-, Verkaufs- und Publikationsverbot erhielt, beschrieb seine Frau Ada im Januar 1942 den Widerspruch, den sie in der Verfemung ihres Mannes angesichts seiner Loyalität dem neuen Staat gegenüber erkannte: »Der deutscheste, germanische, treueste Künstler ist ausgeschlossen. Es ist der Dank für seinen Kampf gegen die Überfremdung und die Juden, der Dank für seine große Liebe zu Deutschland, trotzdem es ihm, durch die Abtretung Nordschleswigs so leicht gewesen wäre, sich ins andere Lager zu schlagen. Es ist aber hauptsächlich der Dank für seine große Kunst, der er sein Leben gewidmet hat. Es ist der Dank für seine Zugehörigkeit zur Partei, in der er, trotz vieler Fehler, doch die Lösung der Volksprobleme sieht.«⁶ Tatsächlich waren die politischen Überzeugungen Noldes so stark, dass die persönliche Erfahrung der Zurücksetzung durch die Reichskunstkammer seine Parteitreue nicht erschüttern konnte. Die in Künstlerkreisen bekannte nationalsozialistische und antisemitische Ausrichtung des Ehepaars führte dazu, dass der Kunstkritiker Adolf Behne den Maler anlässlich seines 80. Geburtstags 1947 in einer Berliner Tageszeitung pointiert als »entarteter ›Entarteter« bezeichnete.⁷ Doch war Behne mit seiner öffentlichen Stellungnahme eine Ausnahme. Nolde wurde in den Jahren nach Kriegsende in der Öffentlichkeit in erster Linie als verfolgter Wegbereiter einer neuen deutschen Kunst und als Opfer der NS-Kunstpolitik wahrgenommen. Zu seinem 79. Geburtstag – ein Jahr vor Behnes Zwischenruf – war ihm eine Ehrenprofessur verliehen worden; kurz danach, am 13. August 1946, war die offizielle Entlastung im Rahmen des für ehemalige NSDAP-Parteimitglieder obligatorischen Entnazifizierungsverfahrens erfolgt. Dabei wurde die Ablehnung von Noldes Kunst durch den NS-Staat als »Absage gegen das Regime« gewertet.⁸

Anhand der autobiografischen Schriften des Künstlers und anderer Korrespondenzen zeichnen die Beiträge im Ausstellungskatalog eindrücklich nach, wie die komplexe Rolle Noldes im Nationalsozialismus nach dem Krieg durch Auslassungen und Ergänzungen – unter Beteiligung einer Reihe von Kunsthistorikerinnen und -historikern und Bekannten aus dem Kreis des Künstlers – in eine Heldenerzählung verwandelt wurde.⁹ Der Künstler diene als Projektionsfläche der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, die für den kulturellen Wiederaufbau Identifikationsfiguren und eine »gute« Moderne brauchte.

The initial situation: Nolde, a victim of Nazi art policy

In summary, Nolde’s exceptional position in National Socialism can be described roughly as follows: The expressionist Emil Nolde (1867–1956) is probably the most famous “degenerate artist”. For no other painter had so many works confiscated during National Socialism (over 1000 works) and was so prominently displayed in the propaganda exhibition “*Degenerate Art*” (over 30 paintings). At the same time, Nolde had been a party member since mid-September 1934 and did not lose his faith in the Nazi regime until the end of the war.⁵ After the artist was expelled from the Reich Chamber of Fine Arts in August 1941 and banned from exhibiting, selling, and publishing, his wife Ada in January 1942 described the contradiction she saw in her husband’s ostracism in view of his loyalty to the new state: “The most German, Germanic, loyal artist is excluded. It is the gratitude for his fight against foreign domination and the Jews, the gratitude for his great love for Germany, even though it would have been so easy for him, through the cession of Northern Schleswig, to join the other camp. But it is mainly the gratitude for his great art, to which he devoted his life. It is the gratitude for his affiliation to the party, in which, despite many mistakes, he nevertheless regards the solution of the people’s problems.”⁶

In fact, Nolde’s political convictions were so strong that the personal experience of being set back by the Reich Chamber of Art could not unsettle his party loyalty. The couple’s National Socialist and anti-Semitic orientation, which was well known in artistic circles, led the art critic Adolf Behne to pointedly refer to the painter as a “degenerate ‘degenerate’” in a Berlin daily newspaper on the occasion of the artist’s 80th birthday in 1947.⁷ Behne was an exception, however, with his public statement. In the years after the end of the war, Nolde was perceived by the public primarily as a persecuted pioneer of a new German art and as a victim of Nazi art policy. On his 79th birthday—one year before Behne’s interjection—he had been awarded an honorary professorship; shortly thereafter, on August 13, 1946, the official exoneration had taken place within the framework of the denazification procedure that was obligatory for former NSDAP party members. In this process, the rejection of Nolde’s art by the Nazi state was assessed as a “rejection of the regime”.⁸

So setzte sich in den Jahrzehnten nach Kriegsende eine einseitige Betonung von Noldes Opferstatus im Nationalsozialismus durch. Nolde selbst hatte an dieser Erzählung maßgeblichen Anteil. Seine handschriftlichen Vorarbeiten zum Memoirenband *Reisen, Ächtung, Befreiung* veranschaulichen die Entwicklung und Dramatisierung des eigenen Verfolgungsnarrativs. So dichtete er zum Beispiel den Besuch eines kunstliebenden Gestapo-Beamten im Winter 1940/41 – also vor Verhängung seines Berufsverbots – zu einem angeblichen Gestapo-Kontrollbesuch um.¹⁰ Nach Noldes Tod 1956 verfestigte sich die Erzählung des verfolgten Künstlers, während Verweise auf seine Sympathien zum Nationalsozialismus und auf seinen Antisemitismus nach Möglichkeit entfernt wurden. So wurden 1958 in der Neupublikation von *Jahre der Kämpfe* verschiedene antisemitische Passagen gestrichen. Bei der Publikation von Noldes Memoiren über seine Ozeanien-Reise, *Welt und Heimat*, 1965, und seiner Darstellung der Jahre des Nationalsozialismus, *Reisen, Ächtung, Befreiung* (Abb. 7), die zum 100. Geburtstag des Künstlers 1967 erschien, nahm der damalige Stiftungsdirektor Joachim von Lepel zusammen mit dem Verlag DuMont Schauberg eine Reihe von inhaltlichen Änderungen vor, um »gewisse Stellen, die durch die geschichtliche Entwicklung überholt wurden [...] zu eliminieren«.¹¹ Öffentliche Verbreitung fand der so entstandene Nolde-Mythos nicht zuletzt durch die literarische Bearbeitung in dem Roman *Deutschstunde* (1968) von Siegfried Lenz, der Noldes Berufsverbot überformte. Der Roman trug dazu bei, dass Nolde endgültig zur Personifizierung eines verfolgten Künstlers der Moderne im Widerstand gegen die NS-Diktatur wurde.

Eine wirkungsmächtige Erzählung: die Ungemalten Bilder

Noldes *Ungemalte Bilder* sind ein zentraler Mythos, der sich ebenfalls im Laufe der 1960er-Jahre verfestigt hatte und der aufs Engste mit dem bereits geschilderten Narrativ von Verfolgung und innerem Widerstand verknüpft ist. Nolde erfand in seinen Memoiren *Reisen, Ächtung, Befreiung* für seine kleinen *Ungemalten Bilder* – kleinformatige Aquarelle, die erst nachträglich als Werkgruppe zusammengefasst wurden – die Erzählung, sie seien während des »Malverbots«, »heimlich«, in einem »kleinen halbversteckten Zimmer« entstanden.¹² Einige Jahre nach Noldes Tod, ausgerechnet zu der Zeit der zunehmenden öffentlichen Auseinandersetzung mit dem deutschen Judenmord, wurde die Erzählung des ungebrochen kreativ schaffenden, widerständigen Künstlers in die Öffentlichkeit getragen. Wie kam es zur erfolgreichen Verbreitung dieser Erzählung, auf die Ausstellungen bis vor Kurzem noch verwiesen?

Die von Emil und Ada Nolde testamentarisch begründete Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde beauftragte den Kunsthistoriker Werner Haftmann – später erster Direktor der Neuen Nationalgalerie, Berlin –, für einen Bildband Begleittexte zu verfassen. In seiner Publikation *Emil Nolde* von 1958 führte Haftmann Noldes Selbsterzählung wortgewaltig aus und popularisierte dabei auch die (bisher unveröffentlichte)

The artist’s autobiographical writings along with his other correspondence, and the contributions in the exhibition catalog impressively trace how Nolde’s complex role in National Socialism was transformed into a heroic narrative after the war through omissions and additions—with the participation of several art historians and acquaintances from the artist’s circle.⁹ The artist served as a projection surface for West German postwar society, which needed identification figures and a ‘good’ modernism for its cultural reconstruction.

As a result, a one-sided emphasis on Nolde’s victim status in the National Socialism prevailed in the decades following the end of the war. Nolde himself played an essential role in this story. His handwritten preparatory works for the memoir volume *Travel, Ostracism, Liberation* illustrate the development and dramatization of his own narrative of persecution. For example, he recast the visit of an art-loving Gestapo official in the winter of 1940/41—before the imposition of his occupational ban—into an alleged Gestapo inspection visit.¹⁰ After Nolde’s death in 1956, the narrative of the persecuted artist solidified, while references to his sympathies with National Socialism and to his anti-Semitism were eliminated whenever possible. For example, in 1958, various anti-Semitic passages were deleted from the republication of *Years of Struggle*.

While publishing Nolde’s Oceania voyage memoirs, *World and Homeland*, 1965, and his account of the years of National Socialism, *Travels, Ostracism, Liberation* (which appeared on the occasion of the artist’s 100th birthday in 1967), the then director of the Nolde Foundation, Joachim von Lepel, together with the publisher DuMont Schauberg, made several changes to the content in order to “eliminate ... certain passages that had been made obsolete by historical developments.”¹¹ Thus the Nolde myth was disseminated to the public, not least through the literary treatment in the novel *The German Lesson* (1968) by Siegfried Lenz, which reshaped Nolde’s occupational ban. The novel contributed to Nolde finally becoming the personification of a persecuted modernist artist in resistance to the Nazi dictatorship.

Geschichte der angeblichen Entstehung der *Ungemalten Bilder*.¹³ Ab 1961 wurden die kleinen Aquarelle vermehrt in Deutschland und im Ausland ausgestellt und erregten auch wegen der sie einrahmenden Erzählung des angeblichen »Malverbots« großes Presse- und Publikumsinteresse. 1963 erschien der Bildband von Haftmann, *Emil Nolde – Ungemalte Bilder* (Abb. 3), der 40 der kleinformatigen Aquarelle mit 70 ausgewählten *Worten am Rande* (eine Sammlung kurzer Aphorismen, vom Künstler verfasst) zusammenführte.

Um die Konstruktion dieser Erzählung im Detail zu verstehen, skizziert Bernhard Fulda im Ausstellungskatalog auch die historische Genese der Verwendung des Begriffs »ungemalt« und ergänzt diese um eine Betrachtung der malerischen Praxis Noldes.¹⁴ Tatsächlich übertrug Nolde zeit seines Lebens besonders gelungene Aquarelle in Öl. In der Regel unterscheiden sich die motivähnlichen Gemälde von den zugrunde liegenden Papierarbeiten. Ab 1936 lassen sich im malerischen Werk Noldes fast sämtlichen Figurengemälden jeweils motivgleiche Aquarelle zuordnen, die als Bildentwürfe dienten. Dazu kommt, dass Nolde ab 1937/38 als technisches Hilfsmittel ein Epidiaskop nutzte, einen Projektionsapparat, um Aquarellvorlagen auf die Leinwand zu projizieren – auch dies stellt eine neue Erkenntnis dar (Abb. 4, 5).¹⁵ Die kleinen Aquarelle, die er dazu verwandte, wurden von Nolde unterschiedlich bezeichnet: Zunächst waren es seine »kleinen Farbenzeichnungen« und »kleinen Blätter«, die er ab 1931 den Vorzugsausgaben seiner Memoiren beifügte.¹⁶ Sein Berliner Kunsthändler Ferdinand Möller verkaufte während der beiden Einzelausstellungen 1934 und 1937 zahlreiche dieser Luxusausgaben. In den Folgejahren bezeichnete Nolde diese Blätter auch als »Bildideen«, »Bildentwürfe« und »Bildskizzen«,

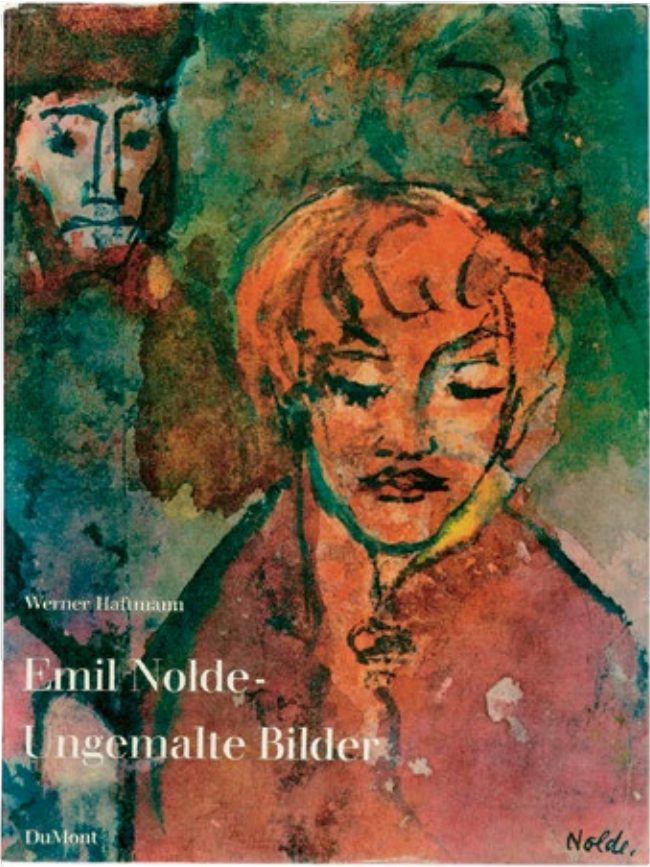


Abb. 3 Erstausgabe der Publikation *Emil Nolde – Ungemalte Bilder* von Werner Haftmann / 1963

A powerful and effective narrative: The *Unpainted Pictures*

Nolde’s *Unpainted Pictures* are a central myth that solidified during the 1960s and is most closely linked to the narrative of persecution and inner resistance described earlier. In his memoirs, *Travel, Ostracism, Liberation*, Nolde invented the narrative for his tiny “Unpainted Pictures”—small-format watercolours that were only later combined as a group of works—that they were created during the “painting ban”, “secretly”, in a “small half-hidden room”.¹² A few years after Nolde’s death, at the time of the increasing public confrontation with the German murder of the Jews, the narrative of the unbroken creative, resistant artist was disseminated to the public. How did the successful circulation of this narrative, which until recently was referenced in exhibitions, come about?

The Foundation Seebüll Ada and Emil Nolde, established by Emil and Ada Nolde in their will, commissioned the art historian Werner Haftmann—later the first director of the Neue Nationalgalerie, Berlin—to write accompanying texts for an illustrated book. In his 1958 publication *Emil Nolde*, Haftmann eloquently elaborated Nolde’s self-narrative, also popularizing the (previously unpublished) story of the alleged creation of the “Unpainted Pictures”.¹³ From 1961 on, the small watercolours were increasingly exhibited in Germany and internationally, and also attracted great interest from the press and the public because of the narrative of the alleged “painting ban” that framed them. Published in 1963, Haftmann’s illustrated book, *Emil Nolde—Unpainted Pictures*, brought together 40 of the small-format watercolours with 70 selected “Words on the Side” (a collection of short aphorisms, written by the artist).

To understand the construction of this narrative in detail, in the exhibition catalog Bernhard Fulda also outlines the historical genesis of the term “unpainted” and augments this with a reflection on Nolde’s painting practice.¹⁴ In fact, throughout his life Nolde transferred particularly successful watercolours into oil paintings. As a rule, the motif-like paintings are different from the underlying works on paper. From 1936 onwards, watercolours with similar motifs can be seen in almost all of Nolde’s figure paintings, which served as pictorial

Die Ungemalten Bilder von Emil Nolde: »Die schönsten seiner Sachen«

The Unpainted Pictures by Emil Nolde: “The Most Beautiful of his Things”

ASTRID BECKER

Die Werkgruppe der *Ungemalten Bilder* von Emil Nolde ist legendenumrankt. Dass diese über 1300 allein im Bestand der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde befindlichen, kleinformatigen Aquarelle voller Phantasie und mit leuchtender Farbgewalt die Betrachterinnen und Betrachter überwältigen können, trug nicht unwesentlich zum Mythos bei. Bereits der ausgewählte Kreis an zeitgenössischen Zeugen zeigte sich hingerissen, und für Noldes zweite Ehefrau Jolanthe galten sie gar als »die schönsten seiner Sachen«.¹

»das Schönste«²

Das Eintauchen in die Fülle flirrender Farbigkeit und nuancierter, tiefer Farbräume der *Ungemalten Bilder* weckt starke Empfindungen. Auch wenn Nolde wusste, dass »ein jeder [...] ein anderer im Sehen, im Verstehen u. Empfinden u. im Nachempfinden [ist]«, barg für ihn »jede Farbe [...] in sich ihre Seele, mich beglückend oder abstossend und anregend.«³ Und der Künstler, für den das Kolorit das höchste Gestaltungsmittel seiner Kunst darstellt, lässt in den *Ungemalten Bildern* jeder Farbe wirkungsmächtigen Raum.

The work group of *Unpainted Pictures* by Emil Nolde is entwined by legend. The fact that over 1,300 small-format watercolours, located in the collection of the Foundation Seebüll Ada and Emil Nolde, can overwhelm the viewer with their abundance of phantasy and radiant colour power, contributed considerably to the myth. Even the selected circle of contemporary witnesses were entranced, and for Nolde’s second wife Jolanthe, they were considered “the most beautiful of his things”.¹

“The Most Beautiful”²

The immersion into the abundance of shimmering colouring and nuanced, deep colour spaces of the *Unpainted Pictures* evokes strong emotions. Even though Nolde knew that “everyone [is] different in seeing, understanding, and feeling, and in re-experiencing,” for him “every colour in itself [has] its soul, delighting or repelling and stimulating me.”³ And the artist, for whom the colouring is the highest means of design in his art, leaves room for each colour to have a powerful and effective space in the *Unpainted Pictures*.

Das saugfähige Japanpapier der *Ungemalten Bilder* ist durchtränkt von den mit Wasser aufgelösten Pigmenten, sodass der helle Papiergrund nur selten durchschimmert. Und obwohl die Verlaufsblätter der blattfüllenden Farbflächen durch die Nass-in-Nass-Technik auf reizvolle Weise miteinander verschmelzen, sind die fließenden Farbräume virtuose Schöpfungen aus Kalkül: »Ich selbst habe sie lange und oft angesehen und fast immer wieder viele Male an jedem einzelnen Blatt gearbeitet, geändert, sie in Farben, Zeichnung und Ausdruck gesteigert, bis dann doch ich sie hinlegte, nicht mehr könnend.«⁴ So trägt Nolde auf bereits getrockneten Farbläufen weitere auf – sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite – und erzielt meisterlich differenzierte Effekte. So klingt das partiell aufgetragene opake Hellrosa auf der Rückseite von *Alter Mann und junge Frau (Mann mit Feder am Hut)* (Kat.-Nr. 16.) in den vorderen Kinn-, Nasen- und Stirnpartien an und akzentuiert das Inkarnat subtil. Schicht um Schicht verdichtet sich das Kolorit zu tiefen Farbräumen und schließlich zur Form: Auf leuchtendem, diffusem Farbgrund skizziert der Künstler mit dünner Linie die Figur, modelliert mit weiteren Farblagen, die mitunter über die Zeichnung verlaufen, zieht die Kontur nach und betont einzelne Partien mit Kraftlinien und Farbtupfern (Kat.-Nr. 23). So erscheint der Farbgrund von *Dinosaurier in Urlandschaft* (Kat.-Nr. 3) verso als flammendes Bekenntnis des Komplementärkontrasts Blau-Orange und fächert sich recto zu einer differenzierten Abfolge von Tönen auf. Noldes Vorstellungen sind oftmals schon vorab konkret. Denn die Farbflächen feiner Details wie Ohren und Nasen oder ganzer Gestalten verlaufen mitunter allzu genau innerhalb der aufgesetzten Konturierung (Kat.-Nr. 3).

Der Mythos

Die Berühmtheit der *Ungemalten Bilder* rührt von ihrer beeindruckenden Farbgewalt und ist eng mit der Legende verknüpft, die schon Emil Nolde um sie webte. Im Kapitel »Ächtung« des letzten Bandes *Reisen, Ächtung, Befreiung* seiner vierteiligen Autobiografie schildert der Künstler die erlittenen Konsequenzen einer diffamierenden Kulturpolitik der Nationalsozialisten: die Beschlagnahmung seiner Werke durch die berühmt-berüchtigte Aktion »Entartete Kunst«, das »Mal- und Verkaufsverbot« und die forschende Kontrolle durch die »Gestapo«. Er berichtet, wie er »verstohlen [...] bisweilen in einem kleinen, halbversteckten Zimmer gearbeitet [hatte]. [Er] konnte es nicht lassen. Material beschaffen jedoch war [ihm] entzogen, und es waren fast nur [seine] kleinen, besonderen Einfälle, die [er] auf ganz kleine Blättchen hinmalen und festhalten konnte, [seine] »ungemalten Bilder«, die große, wirkliche Bilder werden sollten, wenn sie und [er] es können.«⁵ Sein Freund Hans Fehr ergänzt: »Er war sehr ängstlich geworden. Er dachte, daß Dunkelmänner, die ins Haus schleichen könnten, Ölfarbe sofort riechen müßten.«⁶

The absorbent Japanese paper of the *Unpainted Pictures* is saturated with water-dissolved pigments, so that the light paper background rarely shines through. And even though the blending edges of the full-sheet colour areas meld together in a captivating way through the wet-on-wet technique, the flowing colour spaces are virtuosic creations of calculation: “I myself have looked at them for a long time and often, and almost always worked on each sheet many times, changing them, increasing them in colour, drawing, and expression, until then, however, I laid them down, not being able to do more.”⁴ Thus, Nolde applies additional layers on already dried colour runs—both on the front and back—and masterfully achieves differentiated effects. For example, the partially applied opaque light pink on the back of *Old Man and Young Woman (Man with Feather on Hat)* (cat. no. 16) is reflected in the front chin, nose, and forehead areas and subtly accentuates the incarnate. Layer by layer, the colouring densifies into deep colour spaces and finally into form: On a luminous, diffuse colour ground, the artist sketches the figure with a thin line, models it with further colour layers that sometimes run over the drawing, traces the contour and emphasizes individual parts with bold lines and colour spots (cat. no. 23). In this way, the colour ground of *Dinosaur in Primeval Landscape* (cat. no. 3) appears verso as a flaming declaration of the complementary contrast blue-orange and spreads out recto to a differentiated sequence of tones. Nolde’s ideas are often already concrete in advance. Because the colour areas of subtle details such as ears and noses or entire figures often dissolve too exactly within the imposed contouring (cat. no. 3).

The Myth

The fame of the *Unpainted Pictures* originates in their striking use of colour and is closely linked to the legend that Emil Nolde already wove around them. In the chapter “Ostracism” of the last volume of his four-part autobiography, *Travels, Ostracism, Liberation*, the artist describes the consequences he suffered as a result of the defamatory cultural policies of the National Socialists: the seizure of his works by the infamous campaign “Degenerate Art”, the “ban on painting and selling”, and the harsh control by the “Gestapo”. He recounts how he “secretly worked [sometimes] in a small, semi-hidden room. [He] couldn’t help doing it. However, the procurement of materials was taken away from him, and it was only his small, special ideas that he could paint and capture on very small sheets of paper, his ‘Unpainted Pictures’, that were meant to become large, real pictures when they and he were able to do it.”⁵ His friend Hans Fehr adds: “He had become very anxious. He thought that obscurantists who could sneak into the house would be able to smell the oil paint immediately.”⁶

In der Tat hält Nolde mit 1 052 Arbeiten den bedauerlichen Rekord der am meisten beschlagnahmten Werke innerhalb der Aktion »Entartete Kunst« ab 1937 und ihn ereilte 1941 der Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste mit Verkaufs-, Ausstellungs- und Publikationsverbot sowie der Verwehrung von notwendigen Materialbezugscheinen. Dem wahren Kern historischer Tatsachen fügte Nolde Details hinzu, schmückte Feinheiten aus und ließ Teilstücke weg.⁷ Der Künstler wusste um die Wirkungsmacht des Wortes. Und so zog seine Wortschöpfung »Malverbot« mit entsprechender Konnotation als fester Terminus in seine Rezeptionsgeschichte ein. Im Gleichklang mit einer weit verbreiteten Gesellschaftshaltung in der Nachkriegszeit wurden in den von der Nolde Stiftung Seebüll herausgegebenen und von Werner Haftmann verfassten Publikationen die bis 1945 nachweislich anhalten den Sympathien des Künstlers zum Nationalsozialismus verschwiegen.⁸ Somit trat die einseitige Sicht auf Nolde als Opfer der Nationalsozialisten ihren Siegeszug an. Dass die beeindruckende Werkgruppe der *Ungemalten Bilder* und ihre mythologisierte Entstehung in »rebellischer Heimlichkeit« – losgelöst vom restlichen Schaffen – erst nach dem Tod des Künstlers ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangte, förderte die romantisierende Legendenbildung.

Zwar stechen die *Ungemalten Bilder* einerseits durch Qualität und Quantität aus dem Œuvre hervor, doch andererseits fügen sie sich zugehörig und stimmig ein und entzaubern dadurch den sie umgebenden Mythos.

Das Format⁹

Das geringe Maß der *Ungemalten Bilder* ist unter den Papierarbeiten von Emil Nolde nicht ungewöhnlich. Neben den *Ungemalten Bildern*, die der Künstler in 31 Mappen zusammenhielt, existieren mehrere Hundert Blätter von vergleichbar kleinem Format, die in andere Kategorien sortiert sind (Abb. 4, Kat.-Nr. 1, 4, 5, 7, 8).¹⁰ Während etliche auf Blockpapier oder in Skizzenbüchern, die später aufgelöst wurden (Kat.-Nr. 2, 4), entstehen, weisen zahlreiche andere Arbeiten neben den *Ungemalten Bildern* unterschiedliche Seiten und leicht unregelmäßige Schnittkanten auf, die für den Zuschnitt von Hand sprechen (Abb. 4, Kat.-Nr. 23). Die geringe Größe der zugeschnittenen Papiere lässt sich auf Noldes generelle Sparsamkeit zurückführen. Denn der Künstler verwendet die Reststücke der üblicherweise mit freier Hand zugeschnittenen größeren Aquarellformate für seine »kleinen Aquarelle, so auch die ›Ungemalten«.¹¹

In fact, Nolde holds with 1,052 works the deplorable record of having the most confiscated works within the “Degenerate Art” campaign of 1937, and in 1941 he was excluded from the Reich Chamber of Fine Arts with a ban on sales, exhibitions, and publications, as well as the denial of necessary material ration coupons. To the true core of historical facts, Nolde added details, embellished nuances, and left out parts.’ The artist was aware of the effective power of words. And, therefore, his coinage of “painting ban” with the corresponding connotation became a fixed term in his reception history. In harmony with a widespread attitude in society in the post-war period, the publication by the Nolde Foundation Seebüll and written by Werner Haftmann, the artist’s sympathies with National Socialism were kept secret until 1945.⁸ As a consequence, the one-sided view of Nolde as a victim of the National Socialists started its triumph. The fact that the impressive group of *Unpainted Pictures* and their mythologized creation in ‘rebellious secrecy’— disconnected from the rest of the work— which only came to public awareness after the artist’s death, promoted the romanticizing creation of the legend. While the *Unpainted Pictures*, on the one hand, stand out for their quality and quantity in the complete works, on the other hand, they fit in accordingly and coherently, thus dispelling the myth surrounding them.

The Format⁹

The small size of the *Unpainted Pictures* is not unusual among the paper works by Emil Nolde. In addition to the *Unpainted Pictures*, which the artist kept together in 31 folders, there are several hundred sheets of a similarly small format, which are sorted into other categories (fig. 4, cat. no. 1, 4, 5, 7, 8).¹⁰ While some were created on drawing paper or in sketchbooks, which were later dissolved (cat. no. 2, 4), many other works, in addition to the *Unpainted Pictures*, display different sides and slightly irregular cut edges, which suggest that they were cut by hand (fig. 4, cat. no. 23). The small size of the cut papers can be attributed to Nolde’s general frugality. For the artist uses the scraps of the usually hand-cut, larger watercolour formats for his “small watercolours, including the ‘Unpainted’ ones”.¹¹

Die Funktion¹²

Seit Beginn seines Schaffens hält Emil Nolde im kleinen Papierformat oft spontane Formulierungen fest, die als Erinnerungen für Ideen, Farben und Atmosphären dienen. Parallel entstehen auf allen Formaten Aquarelle, denen kaum skizzenhaft Abkürzendes mehr anhaftet. In ihrer ausgereiften Ausarbeitung und meisterhaften Ausgewogenheit erscheinen sie als autonome Arbeiten. Dies gilt insbesondere für die kleinformatigen *Ungemalten Bilder*, die auf den Künstler selbst »so farbig schön und fast wie bis ins kleinste fertig«¹³ wirkten.

Sämtliche Spielformen auf Papier verwendete der Künstler insbesondere im Spätwerk auch als Vorlage für seine Gemälde.¹⁴ Mehr als 60 Ölbilder lassen sich auf *Ungemalte Bilder* zurückführen. Nolde umschreibt diese Blätter mit »meine kleinen, besonderen Einfälle«, »kleinen farbigen Entwürfe« und »Entwürfe für Gemälde«.¹⁵ Bei keiner anderen Werkgruppe wird die enge Beziehung von Bildskizze und Umsetzung in dieser Form und Häufigkeit betont. Doch auch ausgefeilte Aquarelle anderer Werkkategorien, die im Format und ihrer Auffassung den *Ungemalten Bildern* durchaus nahestehen, nutzte Nolde für diesen Zweck (Kat.-Nr. 8, Abb. 1). Der Künstler selbst bezeugt den Rückgriff auf kleinformatige Aquarelle für 1919 (Kat.-Nr. 2, 47): »Auf der Hallig Hooge waren die ersten dieser kleinen farbigen Entwürfe entstanden. Ein halbes Jahr danach, im Herbst 1919, waren schon einige als große Bilder gemalt [...].«¹⁶ Schon früh wandte er diese Methode in seinem Schaffen an, beispielsweise bei *Heimat* von 1901 (Abb. 2, Abb. 3), da sie ihm seit seiner Ausbildung als Holzbildhauer und Zeichner ab 1884 vertraut war.

Die Themen

Die überwiegende Motivwelt der *Ungemalten Bilder* umschreibt Emil Nolde als »Entwürfe für figürliche Bilder, oft grotesk und wild, natürlich und auch naturfern, alle Möglichkeiten: Bewußtes und Zufälliges, Verständliches und Gefühltes nutzend.«¹⁷ Der Künstler lehnt sich weniger an Gesehenes an, sondern schöpft aus den Tiefen des eigenen Selbst.

Nur etwa 15 Prozent der über 1 300 allein im Bestand der Nolde Stiftung Seebüll befindlichen Blätter stellen Landschaften, Berge und – die weitaus umfangreichste Gruppe – Meere dar. Außen vor stehen reine Blumendarstellungen und Stilleben. Im Zentrum des Zyklus befindet sich die menschliche Figur. Während sich in der Gestaltenwelt das Grotesk-Phantastische in beträchtlicher Zahl wiederfindet, spielen andere präzise bestimmbare Themen wie Religion, Sagen, Theater, Tanz etc. eine eher untergeordnete Rolle. Die vorherrschende Vorliebe gilt der Zweiheit, der Familie und den Figurengruppen, zwischen denen sich das gesamte Spektrum menschlicher Empfindungen entfaltet.

The Function¹²

Since the beginning of his artistic work, Emil Nolde often captures spontaneous formulations in small paper formats, which serve as memories for ideas, colours, and atmospheres. In parallel, watercolours are created in all formats, which hardly have any sketchy abbreviation. In their mature development and masterful balance, they appear as autonomous works. This is especially true for the small-format *Unpainted Pictures*, which appeared “so colourful and beautiful and almost finished down to the smallest detail”¹³ to the artist himself.

The artist used all forms of play on paper, especially in his late work, as a template for his paintings.¹⁴ More than 60 oil paintings can be traced back to *Unpainted Pictures*. Nolde paraphrases these sheets as “my small, special ideas,” “small coloured designs,” and “designs for paintings.”¹⁵ No other work group emphasizes the close relationship between picture sketch and implementation in this form and frequency. However, Nolde also used refined watercolours of other work categories, which in format and concept are quite similar to the *Unpainted Pictures*, for this purpose (cat. no. 8, fig. 1). The artist himself testifies to the use of small-format watercolours for 1919 (cat. no. 2, 47): “The first of these small colourful designs was created on the Hallig Hooge. Half a year later, in the autumn of 1919, some of them were already painted as large pictures [...].”¹⁶ He applied this method early in his artistic work, for example, in “*Home*” from 1901 (cf. fig. 2, cf. fig. 3), it was familiar to him due to his training as a woodcarver and draftsman from 1884.

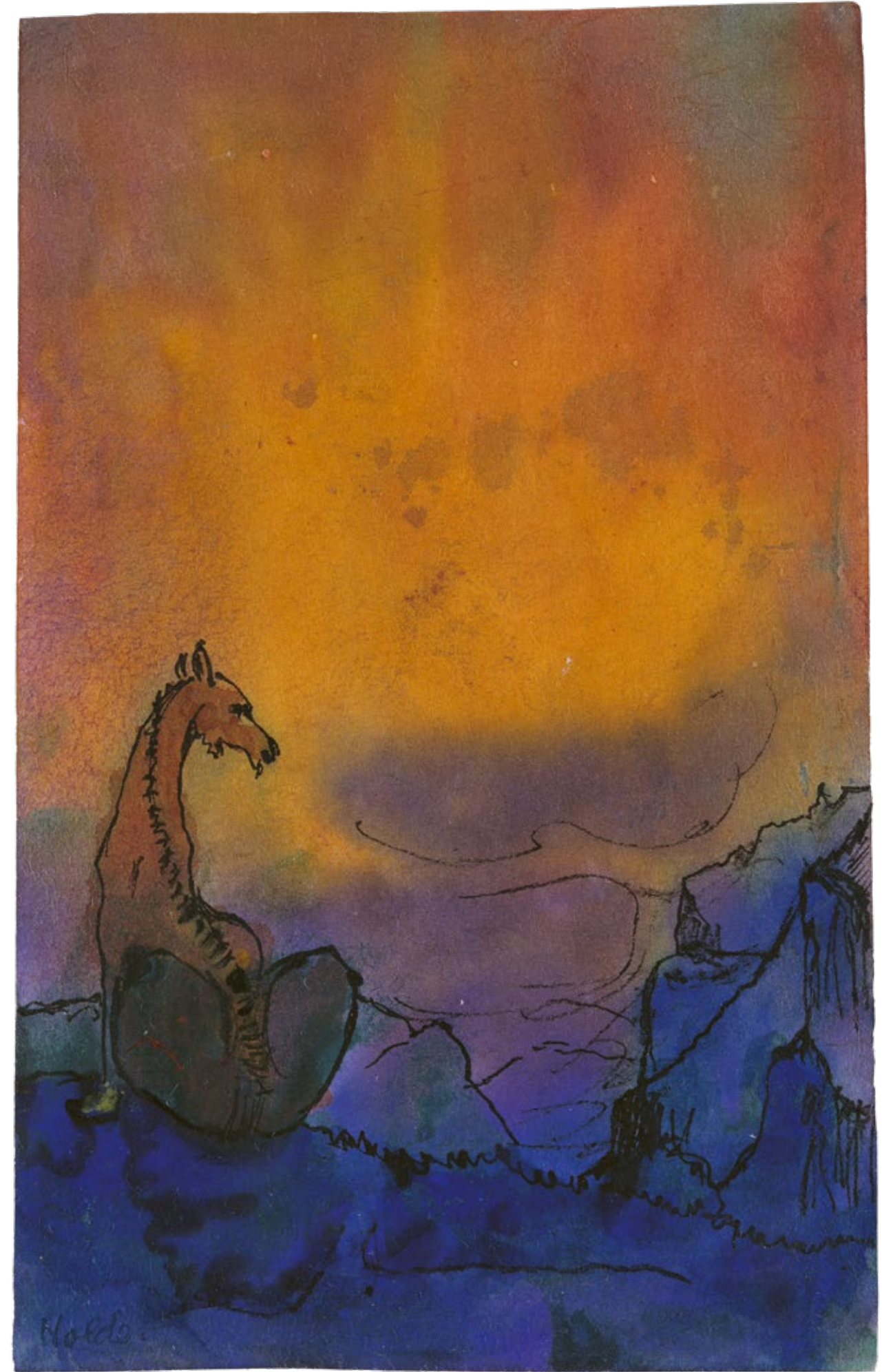
The Themes

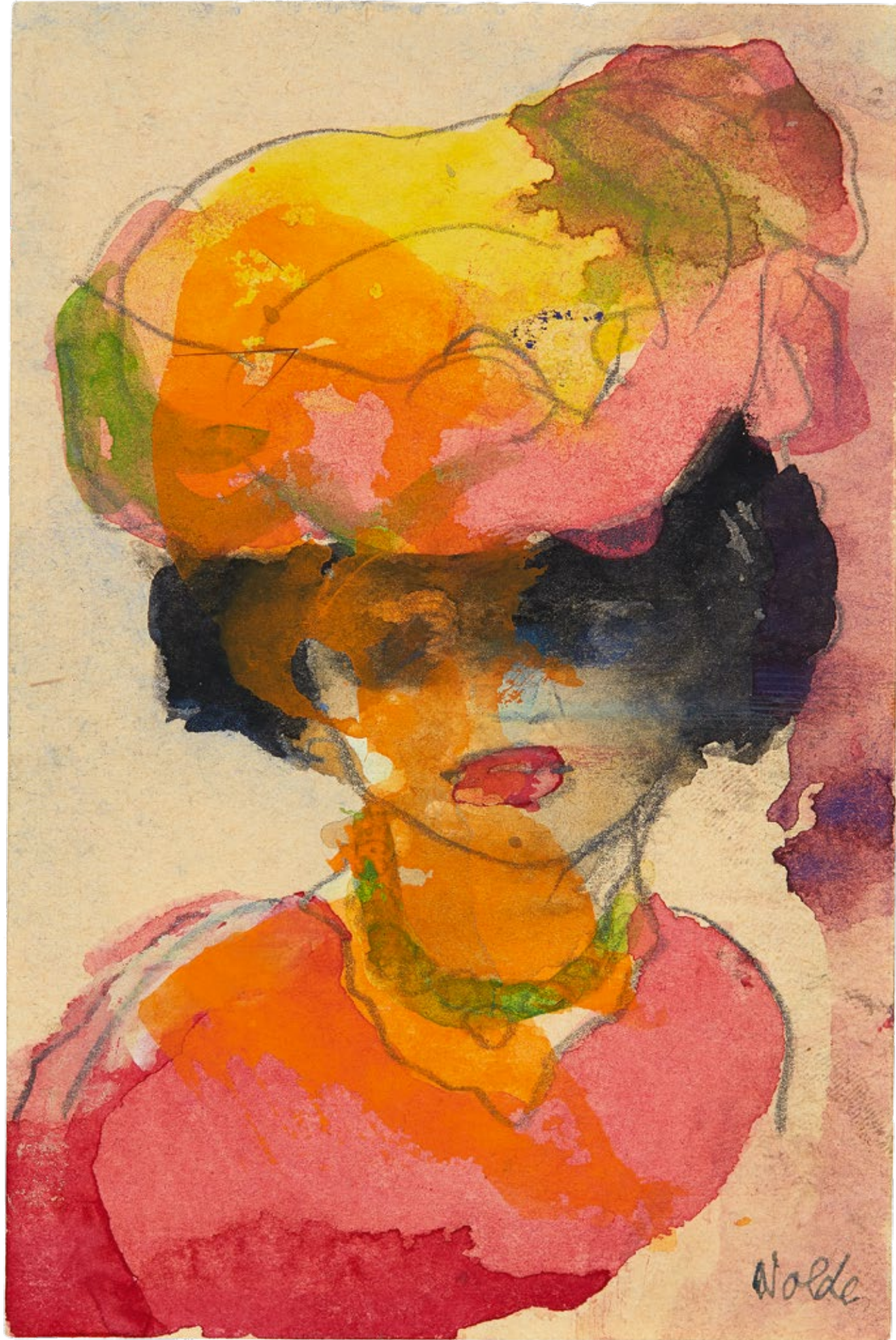
Emil Nolde paraphrases the predominant world of motifs in the *Unpainted Pictures* as “designs for figurative images, often grotesque and wild, natural and also unnatural, all possibilities: using conscious and random, understandable and felt.”¹⁷ The artist follows less on what is seen, but draws more upon the depths of his own self.



Kat.1 »Araber«, aus der Kategorie *Varia* / o. D.
 Kat. 2 »Räuberhauptmann«, aus der Serie *Hallig Hooge* / 1919







Kat. 4 Dame mit Hut, aus der Kategorie Varia / o.D.
 Kat. 5 Zwei Mädchen, aus der Kategorie Varia / o.D.



»Ungemalte« – und gemalte – Wikinger

SÖREN GROSS

Die »Zeit dieser alten Helden« nennt Emil Nolde jene Welt der Sagen, Mythen und Märchen, die er im Laufe seines Schaffens oft zur Inspiration freier Figurenbilder mit Wikingern und anderen sagenhaften Menschen betrachtet hat.¹ Mit etwa 100 Werken besonders umfangreich schlug sich dieser Motivkomplex in den sogenannten *Ungemalten Bildern*, den mehr als 1300 kleinformatigen Aquarellen der 1930er-/1940er-Jahre, nieder.



Abb. 1 *Herrin und Fremdling* / ca. 1938

“Unpainted” – and painted – Vikings

The “time of these old heroes” is what Emil Nolde calls that world of legends, myths and fairy tales, which he often viewed in the course of his creative work for the inspiration of free figure paintings with Vikings and other legendary people.¹ With about 100 works particularly extensive, this complex of motifs found expression in the so-called “unpainted pictures”, the more than 1300 small-format watercolours of the 1930 & 1940s.

Only a few of them were titled by Nolde himself; strictly speaking, only “*Gaut the Red*” (fig. 2) and “*Veterans*” indicate Vikings, while titles such as *Three Old Vikings* (cat. no. 32) are descriptive designations from the early days of the Nolde Foundation. Essential design features of Nolde’s Vikings are evident in “*Gaut the Red*”: they are predominantly male figures, mostly depicted bearded and with longer hair, and distinguished by bonnets, caps, or helmets. In contrast to the youthful faces of “*Gaut the Red*”, *Old Man and Young Woman* (cat. no. 33) toys with the duality of young and old in the context of the saga figures. Even more substantial than the robes, the weapons and helmets in *Three Vikings* (fig. 3) appear as details depicting a warlike element. *Mistress and Stranger* (fig. 1) stands exemplary for scenic pictorial inventions that arrange two or three persons in front of a group of lance-bearing warriors. Representations of kings (cat. no. 30, 31, 36), to whom Nolde painted decorated textiles, weapons and crowns or diadems, can also be assigned to the realm of myth. The sheet *Viking with Dragon’s Staff* (cat. no. 35) seems to be particularly stereotypical. The titular attribute refers to an archaeological find from which Nolde kept a pictorial section in his collection of templates.²

100
/
101

Nur wenige von ihnen betitelte Nolde selbst, streng genommen weisen lediglich »*Gaut der Rote*« (Abb. 2) und »*Veteranen*« auf Wikingen hin, während Titel wie *Drei alte Wikingen* (Kat.-Nr. 32) beschreibende Benennungen aus der Frühzeit der Nolde Stiftung Seebüll sind. An »*Gaut der Rote*« zeigen sich wesentliche gestalterische Merkmale von Noldes Wikingern: Es handelt sich vorwiegend um männliche Figuren, die meist bärtig und mit längeren Haaren dargestellt und mit Mützen, Kappen oder Helmen ausgezeichnet sind. Gegenüber den jugendlichen Gesichtern von »*Gaut der Rote*« spielt *Alter Mann und junge Frau (im Profil)* (Kat.-Nr. 33) mit der Dualität von Jung und Alt im Kontext der Sagenfiguren. Stärker noch als die Gewänder wirken bei *Drei Wikingen* (Abb. 3) die Waffen und Helme als Details, die ein kriegerisches Element abbilden. *Herrin und Fremdling* (Abb. 1) steht exemplarisch für szenische Bilderfindungen, die zwei oder drei Personen vor einer Gruppe lanzentragender Krieger anordnen. Auch Darstellungen von Königen (Kat.-Nr. 30, 31, 36), denen Nolde verzierte Textilien, Waffen und Kronen oder Diademe beigab, lassen sich der Sagenwelt zuordnen.



Abb. 3 *Drei Wikingen* / ca. 1938

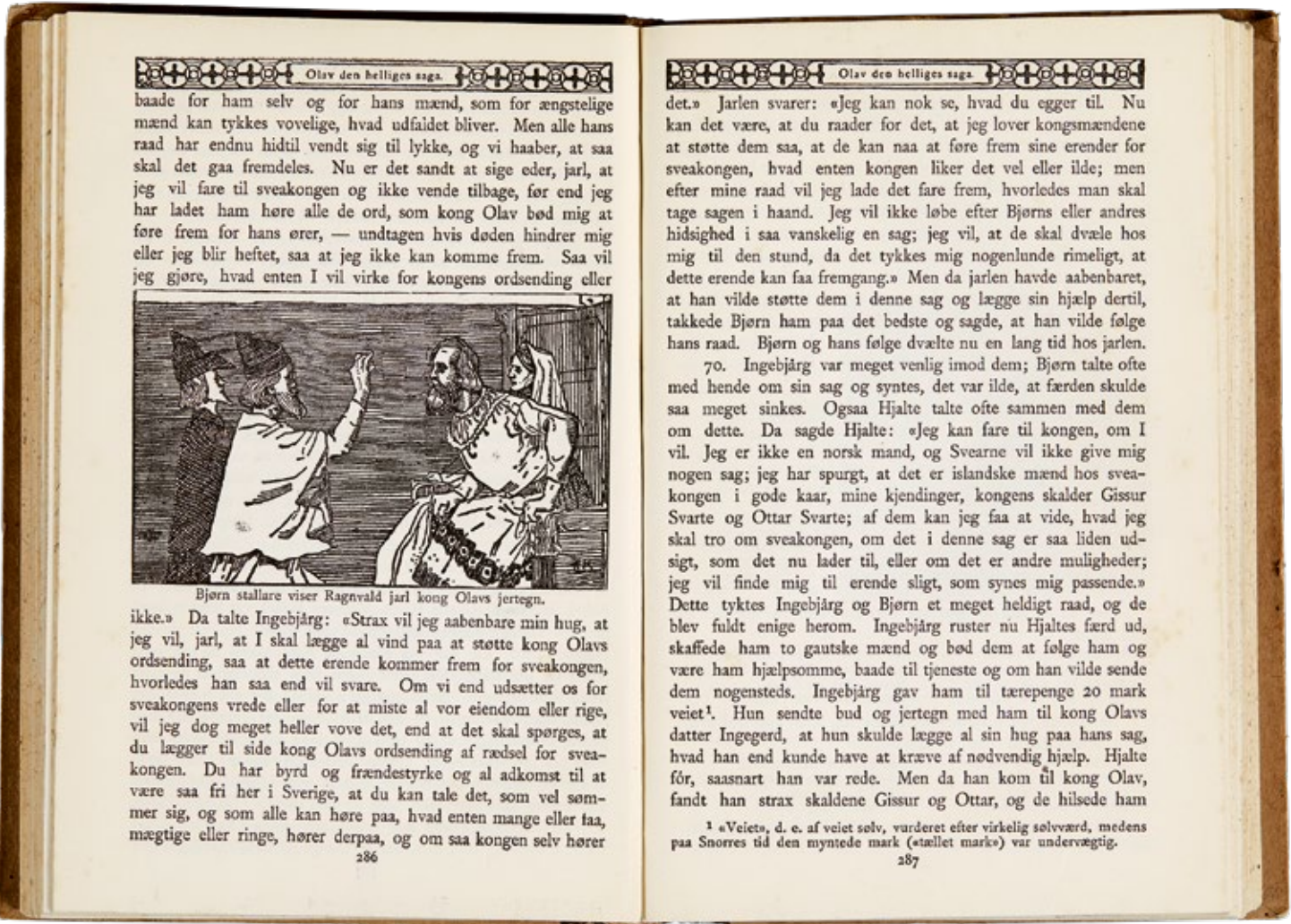


Abb. 2 »*Gaut der Rote*« / ca. 1938

In 1938, Nolde transferred the motifs “*Gaut the Red*”, *Three Vikings* (also “*Warriors*”) and *Mistress and Stranger* (also “*Nordic People*”) into oil painting after the respective watercolour, followed by “*Veterans*” in 1940.³ The third volume of his autobiography, written around 1936, also limits the intensified occupation with Vikings to the second half of the 1930s.⁴ In recalling his reading of the sagas on Alsen around 1912, Nolde once again dealt with the Norwegian royal sagas written down by Snorre Sturlason.⁵ But the evocative name “*Gaut the Red*”, “our special favorite”, remained the only provable literal take-up of the text so far, and neither watercolour nor painting are to be understood as illustrations in the narrower sense.⁶ This is also true for the other Viking watercolours, unlike the copy of the *King’s Legends* (fig. 4) in Nolde’s library, which is illustrated with numerous woodcuts.

Outside of Nolde’s own work, the Vikings bear a temporal parallel with the popularity of the painter Wilhelm Petersen, who conformed to National Socialism.⁷ A newspaper clipping from the second half of the 1930s (fig. 5) in his collection of originals proves that Nolde could also have known about him. Nolde’s revival of the Viking theme, however, was probably not the result of his painting in conformity with the regime since it was not a leading theme in this painting, despite Petersen’s successes in the meantime.⁸

Abb.4 Snorre Sturlason: **Kongesagaer**
übersetzt von Gustav Storm / 2. Aufl. Kristiania [Oslo]
1900 (OA 1899) / S.286–287 mit Illustration
von Christian Krogh / aus dem Besitz Emil Noldes



Besonders stereotypisch scheint das Blatt *Wikinger mit Drachentock* (Kat.-Nr.35) zu sein. Das titelgebende Attribut bezieht sich auf ein archäologisches Fundstück, von dem Nolde einen Bildausschnitt in seiner Vorlagensammlung aufhob.²

Nolde übertrug 1938 die Motive »*Gaut der Rote*«, *Drei Wikinger* (auch »*Krieger*«) und *Herrin und Fremdling* (auch »*Nordische Menschen*«) nach dem jeweiligen Aquarell ins Ölgemälde, 1940 folgte »*Veteranen*«.³ Auch der um 1936 verfasste dritte Band seiner Autobiografie grenzt die intensivierte Beschäftigung mit Wikingern auf die zweite Hälfte der 1930er-Jahre ein.⁴ Mit der Erinnerung an die Sagenlektüre auf Alsen um 1912 befasste Nolde sich ein weiteres Mal mit den von Snorre Sturlason niedergeschriebenen norwegischen Königssagen.⁵ Doch blieb der sprechende Name »*Gaut der Rote*«, »unser besonderer Liebling«, der bislang einzige belegbare wörtliche Aufgriff des Textes, und weder Aquarell noch Gemälde sind im engeren Sinne als Illustration zu verstehen.⁶ Dies gilt ebenso für die übrigen Wikinger-Aquarelle, anders als bei dem mit zahlreichen Holzschnitten illustrierten Exemplar der Königssagen (Abb. 4) in Noldes Bibliothek.

Außerhalb des eigenen Werkes haben die Wikinger eine zeitliche Parallele in der Popularität des nationalsozialistisch konformen Malers Wilhelm Petersen.⁷ Dass auch Nolde über diesen Bescheid wissen konnte, belegt ein aus der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre stammender Zeitungsausschnitt (Abb. 5) in seiner Vorlagensammlung. Noldes Wiederaufgreifen des Wikinger-Themas dürfte jedoch nicht ursächlich auf die regimekonforme Malerei zurückgehen, war es doch in dieser, den zwischenzeitlichen Erfolgen Petersens zum Trotz, kein Leitthema.⁸

In der Frühzeit der Nolde Stiftung spielten die Wikinger unter den sogenannten *Ungemalten Bildern* kaum eine Rolle.⁹ Werner Haftmann sparte sie in der Monografie zu den *Ungemalten Bildern* 1963 zwar nicht aus, kam aber zum dem Bestand widersprechenden Schluss, Nolde habe die »aus dem nordischen Sagenkreis stammende Gestaltenwelt« kaum gestreift.¹⁰ Auch bei monografischen Ausstellungen in den nordischen Ländern waren meist Wikinger-Blätter ausgestellt, wurden jedoch nicht gesondert thematisiert.¹¹ Verantwortlich für diese zeichnete die Nolde Stiftung, die Wikinger nur als kleinen Bestandteil des Theatrum Mundi der *Ungemalten Bilder* auffasste und noch 2009/10 in ihrer Berliner Dependance so unverfänglich präsentierte.¹² Auch in der Bielefelder Ausstellung 2008 spielten für die »Begegnung mit dem Nordischen« »ungemalte« Wikinger keine eigenständige Rolle.¹³ Erst mit den

In the early days of the Nolde Foundation, the Vikings hardly played a role among the so-called “Unpainted Pictures”.⁹ Werner Haftmann did not omit them in the monograph on the “Unpainted Pictures” in 1963, but came to the conclusion, which contradicted the inventory, that Nolde had hardly touched on the “world of figures originating from the Nordic mythological world”.¹⁰ At monographic exhibitions in the Nordic countries, too, mostly Viking sheets were exhibited, but were not thematized separately.¹¹ Responsible for these was the Nolde Foundation, which saw Vikings only as a small part of the “theatrum mundi” of the “Unpainted Pictures” and still presented them in such an innocuous way in 2009 & 2010 in its Berlin branch.¹² In the 2008 Bielefeld exhibition, “unpainted” Vikings also played no independent role in the “encounter with the Nordic”.¹³ It was only with the research on Nolde’s “German Legend” that the Vikings were outlined as a serious theme of his oeuvre and fanned out in their range in the annual exhibition in Seebüll in 2020.¹⁴

Just like in the watercolours of his late work in general, essential aspects of Nolde's figure paintings are condensed in the Vikings. Using the means of watercolour, he created legendary moods and scenes and gave artistic expression to highly individual figures.



Abb.5 Undatierte Seite aus einer Illustrierten mit großformatiger Abbildung von Wilhelm Petersens **Der Reiter von Valsgårde** von 1936 / aus der Bildersammlung Emil Noldes

Forschungen zu Noldes »deutscher Legende« wurden die Wikinger als ernstzunehmendes Thema seines Schaffens umrissen und 2020 in der Jahresausstellung in Seebüll in ihrer Vielfalt aufgefächert.¹⁴

Wie in den Aquarellen des Spätwerks generell verdichten sich in den Wikingern wesentliche Aspekte von Noldes Figurenbildern. Mit den Mit-teln des Aquarells erzeugte er in ihnen sagenhafte Stimmungen und Szenen und gab einmal mehr höchst eigenwilligen Gestalten künstleri-schen Ausdruck.

1 Emil Nolde: Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918, verfasst 1936, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1965, S. 11. – Vgl. Sören Groß: »Die Zeit dieser alten Helden«. Zur Sagenwelt des Nordens bei Emil Nolde, in: Nolde und der Norden, hrsg. von Nolde Stiftung Seebüll und dem Bucerius Kunst Forum Hamburg, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2021/22, München 2021, S. 56–65.

2 Die wissenschaftliche Bearbeitung des Materials im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll steht aus.

3 Vgl. Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946, Köln 1967, S. 148. – Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, hrsg. von Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika, Ausst.-Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Berlin, 2 Bde., München 2019, Bd. 1, S. 118–129.

4 Vgl. Nolde 1936 (wie Anm. 1), S. 11–12. – Ausst.-Kat. Berlin 2019 (wie Anm. 3), S. 69–92 zur Auto-biografie.

5 Vgl. Peter Vergo: Emil Nolde. Myth and Reality, in: Emil Nolde, hrsg. von Peter Vergo und Felicity Lunn, Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery London/Museum of Modern Art Copenhagen 1995/96, London 1995, S. 38–65, hier S. 42–43. – Birgit Sawyer: Heimskringla. An interpreta-tion, Tempe (Arizona) 2015, S. 17–25 u. S. 61–74.

6 Nolde 1967 (wie Anm. 3), S. 148.

7 Vgl. Groß 2021 (wie Anm. 1), S. 62 mit älterer Literatur.

8 Berthold Hinz: Das Nolde-Dilemma im Rahmen der Gleichschaltung der bildenden Künste 1933–1937, in: Emil Nolde in seiner Zeit im Nationalsozialismus, hrsg. von Christian Ring, Mün-chen 2019, S. 82–109, hier S. 90–91.

9 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2019 (wie Anm. 3), S. 179–185 sowie den Text Fulda in diesem Band, S. 22–37.

10 Werner Haftmann: Emil Nolde. Ungemalte Bilder, Köln 1963, S. 34.

11 In Auswahl: Emil Nolde. 1867–1956. Vatnslitamyndir, Teikningar, Grafik, hrsg. von Gylfi Þ. Gísla-son/Selma Jónsdóttir, Ausst.-Kat. Listafan Islands Reykjavík 1970, o. O. [Reykjavík] 1970. – Emil Nolde 1867–1956. Akvarelleja ja piirroksia Ada ja Emil Nolden Säätion kokoelmista Seebüllistä, red. von Nolde Stiftung Seebüll, Ausst.-Kat. Amos Andersonin taidemuseo Helsinki, Turun taidemuseo Turku und Nykytaiteen Museo Tampere 1972, o. O. [Seebüll] 1972. – Emil Nolde 1867–1956. Oljemålningar, akvareller, teckningar, grafik, red. von Eje Högestätt, Ingvar Claeson und Martin Urban, Ausst.-Kat. Malmö Konsthall 1976/77, Malmö 1976. – Emil Nolde og Danmark, red. von Aase Bak und Gitte Ørskou, Ausst.-Kat. Kunsten Museum of Modern Art Aalborg und Ordrupgaard Charlottenlund 2009/10, Aalborg 2009.

12 Nolde. Ungemalte Bilder 1938–1945, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 3. Aufl. Seebüll 1981, S. 7. – Jörg Garbrecht: Mit »verschnürten Händen«. Die »Ungemalten Bilder«, in: Emil Nolde. »Ungemalte Bilder«, hrsg. von Manfred Reuther, Ausst.-Kat. Dependance Berlin der Nolde Stiftung Seebüll 2009/10, Köln 2009, S. 21–35, hier S. 28.

13 Vgl. Emil Nolde. Begegnung mit dem Nordischen, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 2008, Bielefeld 2008.

14 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2019 (wie Anm. 3), S. 118–133. – Sören Groß: Wikinger, Zauberer, Burgen. »Wir erlebten beim Lesen die Zeit dieser alten Helden«, in: Emil Nolde. Der Zauber des kleinen Formats, hrsg. von Christian Ring, Ausst.-Kat. Nolde Stiftung Seebüll 2020, Seebüll 2020, S. 64–65. – Eine umfassende Publikation zum Themenkreis der Wikinger bei Nolde ist in Vor-bereitung.

1 Emil Nolde, Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918, written in 1936, published by the Foundation Seebüll Ada and Emil Nolde, Cologne 1965, p. 11. — Cf. Sören Groß, “Die Zeit dieser alten Helden”. Zur Sagenwelt des Nordens bei Emil Nolde, in Nolde und der Norden, edited by Bucerius Kunst Forum and the Nolde Foundation Seebüll, exhib. cat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2021/22, Munich 2021, pp. 56–65.

2 The scientific examination of the material in the archives of the Nolde Foundation Seebüll is pending.

3 Cf. Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946, Cologne 1967, p. 148. — Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, ed. by Bernhard Fulda/Christian Ring/Aya Soika, exhib. cat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Berlin, 2 volumes, Munich 2019, vol.1, pp. 118–129.

4 Cf. Nolde 1936 (same as note 1), pp. 11–12. — Deutsche Legende 2019 (same as note 3), pp. 69–92 on the autobiography.

5 Cf. Peter Vergo, Emil Nolde. Myth and Reality, in Emil Nolde, ed. by Peter Vergo/Felicity Lunn, exhib. cat. Whitechapel Art Gallery London/Museum of Modern Art Copenhagen 1995/1996, London 1995, pp. 38–65, here pp. 42–43. — Birgit Sawyer, Heimskringla. An interpretation, Tempe (Arizona) 2015, pp. 17–25 and pp. 61–74.

6 Nolde 1967 (same as note 3), p. 148.

7 Cf. Groß 2021 (same as note 1), p. 62 with older litera-ture.

8 Berthold Hinz, Das Nolde-Dilemma im Rahmen der Gleichschaltung der bildenden Künste 1933–1937, in Emil Nolde in seiner Zeit im Nationalsozialismus, ed. by Christian Ring, Munich 2019, pp. 82–109, here pp. 90–91.

9 Cf. Deutsche Legende 2019 (same as note 3), pp. 179–185, as well as the contribution by Bernhard Fulda in this volume, p. 22–37.

10 Werner Haftmann, Emil Nolde. Ungemalte Bilder, Cologne 1963, p. 34.

11 In selection: Emil Nolde. 1867–1956. Vatnslitamyndir, Teikningar, graphic, ed. by Gylfi Þ. Gíslason/Selma Jónsdóttir, Ausst. Kat. Listafan Islands Reykjavík 1970, n.p. [Reykjavík] 1970. — Emil Nolde 1867–1956. Akvarelleja ja piirroksia Ada ja Emil Nolden Säätion kokoelmista Seebüllistä, edited by Nolde Foundation Seebüll, exhib. cat. Amos Andersonin taidemuseo Helsinki, Turun taidemuseo Turku and Nykytaiteen Museo Tampere 1972, n.p. [Seebüll] 1972. — Emil Nolde 1867–1956. Oljemålningar, akvareller, teck-ningar, grafik, edited by Eje Högestätt, Ingvar Claeson and Martin Urban, exhib. cat. Malmö Konsthall 1976/1977, Malmö 1976. — Emil Nolde og Danmark, edited by Aase Bak and Gitte Ørskou, exhib. cat. Kunsten Museum of Modern Art Aalborg and Ordrup-gaard Charlottenlund 2009/2010, Aalborg 2009.

12 Nolde. Ungemalte Bilder 1938–1945, ed. by Nolde Foundation Seebüll, 3rd edition. Seebüll 1981 (OA 1971), p. 7. — Jörg Garbrecht, Mit “verschnürten Händen”. Die “Ungemalten Bilder”, in Emil Nolde. “Ungemalte Bilder”, ed. by Manfred Reuther, exhib. cat. Berlin Dependance of the Nolde Foundation Seebüll 2009/2010, Cologne 2009, pp. 21–35, here p. 28.

13 Cf. Emil Nolde. Begegnung mit dem Nordischen, ed. by Jutta Hülsewig-Johnen, exhib. cat. Kunsthalle Bielefeld 2008, Bielefeld 2008.

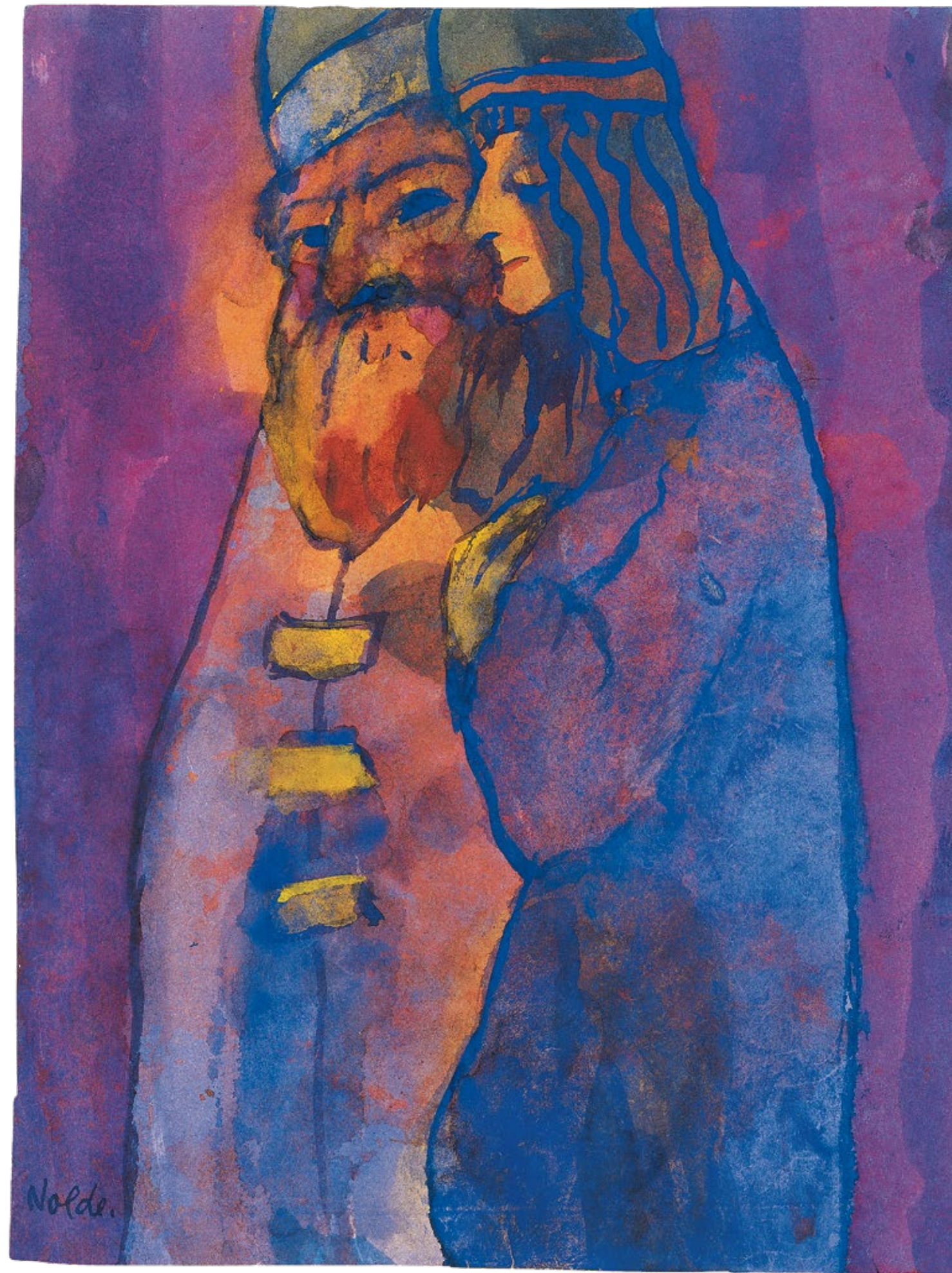
14 Cf. Deutsche Legende 2019 (same as note 3), pp. 118–133. — Sören Groß, Wikinger, Zauberer, Burgen. “Wir erlebten beim Lesen die Zeit dieser alten Helden”, in Emil Nolde. Der Zauber des kleinen Formats, ed. by Christian Ring. Exhib. cat. Nolde Foundation Seebüll 2020, Seebüll 2020, pp. 64–65. — A comprehensive publication on the field of topics of the Vikings in Nolde's work is in preparation.

Sagenwelt

Legends



Kat. 28 Paar (blauer Pelz, wallender Bart) / 1930er-1950er-Jahre
 Kat. 29 Altes Paar mit hohen Mützen / 1930er-1950er-Jahre





Der Tanz als »besonders künstlerisches Erlebnis«¹

LINA AßMANN

Der Tanz als körperlicher Ausdruck des persönlichen Empfindens fand vor allem zu Zeiten der Klassischen Moderne Widerhall in den Werken der bildenden Kunst. Seit 1908 begegnet uns der Tanz als festes Sujet in Noldes Schaffen.² Es ist ein eigenes kleines Kapitel, welches er mit minimalistischen Pinsel- und Federzeichnungen in Weißig bei Dresden begann und das sich dann in den vielen künstlerischen Ausführungen des gesellschaftlichen Lebens Berlins als Schwerpunkt herauskristallisierte, sich in den wenigen Blättern aus Birma fortsetzte und letztlich innerhalb der *Ungemalten Bilder* sowie in dem Gemälde »Junge Tänzerinnen« (Abb. 1) aus dem Jahr 1945 sein malerisches Ende fand.³

Tänze in allen Variationen, begonnen von religiösen und kultischen Tanzriten, Darstellungen von Varieté und Kabarett über Gesellschafts- und Gruppentänze in den Lokalen des Nachtlebens sowie Folklore- und Solotänze wurden von Nolde künstlerisch erfasst.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als der freie Tanz, geprägt durch außereuropäische Einflüsse und prominente Vorreiterinnen wie Isadora Duncan (1877–1927), Gret Palucca (1902–1993) und Mary Wigman (1886–1973), immer mehr an Bekanntheit gewann, wuchs auch die Bedeutung der Tänzerinnen als direkte Vorbilder und sie wurden Musen für die Werke bildender Künstler. Nolde resümierte den Besuch einer Tanzvorführung des Hamburger Choreografenpaars Lavinia Schulz (1896–1924) und Walter Holdt (1899–1924) als »[...] besonders

Dance as a “*particularly artistic experience*”¹

Dance as a physical expression of personal sentiment resonated in the works of visual art, especially in the era of Classical Modernism. Since 1908, we encounter dance as a constant subject in Nolde’s creative work.² It is a small chapter of its own, which he began with minimalist brush and pen drawings in Weißig near Dresden and which then crystallized out as a focus in the many artistic versions of the social life of Berlin, continued in the few sheets from Burma and ultimately found its painterly end within the *Unpainted Pictures* as well as in the painting “*Young Female Dancers*” (cf. fig. 1) from 1945.³

Dances in all variations, beginning with religious and cultic dance rites, representations of vaudeville and cabaret, to social and group dances in nightlife venues, as well as folklore and solo dances, were artistically captured by Nolde.

At the start of the 20th century, when free dance, shaped by non-European influences and prominent female pioneers such as Isadora Duncan (1877–1927), Gret Palucca (1902–1993), and Mary Wigman (1886–1973), became increasingly popular, dancers also grew in importance as direct role models and became muses for the works of visual artists. Nolde summarized a visit to a dance performance by the Hamburg choreographer couple Lavinia Schulz (1896–1924) and Walter Holdt (1899–1924) as a “[...] particularly artistic experience [...]”⁴. Stage performances by Mary Wigman and her student Gret Palucca provided direct impulses for his work:

künstlerisches Erlebnis [...]».⁴ Bühnenauftritte von Mary Wigman und ihrer Schülerin Gret Palucca setzten direkte Impulse für seine Arbeiten: »Es gaben die Tänzerinnen Anregungen zu meinen Bildern [...]».⁵ Nolde stand über Jahre in persönlichem Kontakt mit beiden Ausdrucks-tänzerinnen, die er in der Rhythmusschule Émile Jaques-Dalcrozes (1865–1950) in Hellerau kennengelernt hatte.⁶ Inspiriert durch eine Vorführung Mary Wigmans entstand 1920 das Gemälde »Tänzerinnen« (Abb. 2), worin die weiten, ornamental gemusterten Gewänder, die die ausladenden Bewegungen des freien Tanzes optisch unterstützen, zum Hauptgegenstand des Gemäldes werden. Die dynamischen und intensiven Ausdrucksmöglichkeiten des freien Tanzes, die den unmittelbaren Emotionen unterliegen, belebten vor allem die Bilder der Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Max Pechstein (1881–1955) und ebenso Nolde. Tanz als körperliche Darstellungsweise von Lebendigkeit lieferte jene unverfälschte und unmittelbare Natürlichkeit, welche die Expressionisten auch in den Kulturen der indigenen Völker suchten und fanden. »Als ich später in fremden Ländern reiste und bei den Urvölkern der Südsee war, war es mein besonderes Verlangen, einige ganz von jeder Zivilisation unberührte Erstheiten der Natur und Menschen kennenzulernen.«⁷

Abb. 1 »Junge Tänzerinnen« / 1945



“The dancers gave me inspirations for my paintings [...]”⁵. Nolde was for years in personal contact with both expressive dancers, whom he had met in the rhythm school Émile Jaques-Dalcrozes (1865–1950) in Hellerau.⁶ Inspired by a performance of Mary Wigman, the painting “*Female Dancers*” (cf. fig. 2) was created in 1920, in which the wide, ornamentally patterned robes, which visually support the sweeping movements of Free Dance, become the main subject of the painting. The dynamic and intense expressive possibilities of Free Dance, which are subject to immediate emotions, animated above all the paintings of the Expressionists Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Max Pechstein (1881–1955) and likewise Nolde. Dance as a physical way of representing liveliness provided an unadulterated and immediate naturalness that the Expressionists also sought and found in the cultures of indigenous peoples. “When I later traveled in foreign countries and was with the native peoples of Oceania, it was my special desire to get to know some firstnesses of nature and people completely untouched by any civilization.”⁷

Together with his wife Ada, Emil Nolde traveled in 1913–1914 as a participant in the last expedition of the German Empire to Papua New Guinea, the then protectorate of German New Guinea. In 1936, encouraged by National Socialist propaganda and with the regime in mind as the addressee, he reflected on his task within the voyage in his memoir *World and Homeland. The South Seas Journey 1913–1914*: “The ‘demographic’, the study of the racial peculiarities of the population, was my free and particular task.”⁸

In the course of colonization, a notion of the peoples of Oceania condensed at the beginning of the 20th century, based on cultural goods brought back from the colonized territories, on the advertising of the “exotic” in consumer goods, on growing ethnological collections, and on an increased reception of Oceania in popular literature, which resulted in a stereotypical exaggeration of the “wild primitive peoples”⁹ among Europeans. With their works, Expressionists in search of immediacy, saw in untouched nature and population the perfect execution of life and power, supported notions of “primordial worlds alien to life” that became entrenched in the collective memory of Europe’s Western population.¹⁰ These were motifs that Nolde had already studied in ethnological museums before his travels to overseas territories and had depicted in his works.

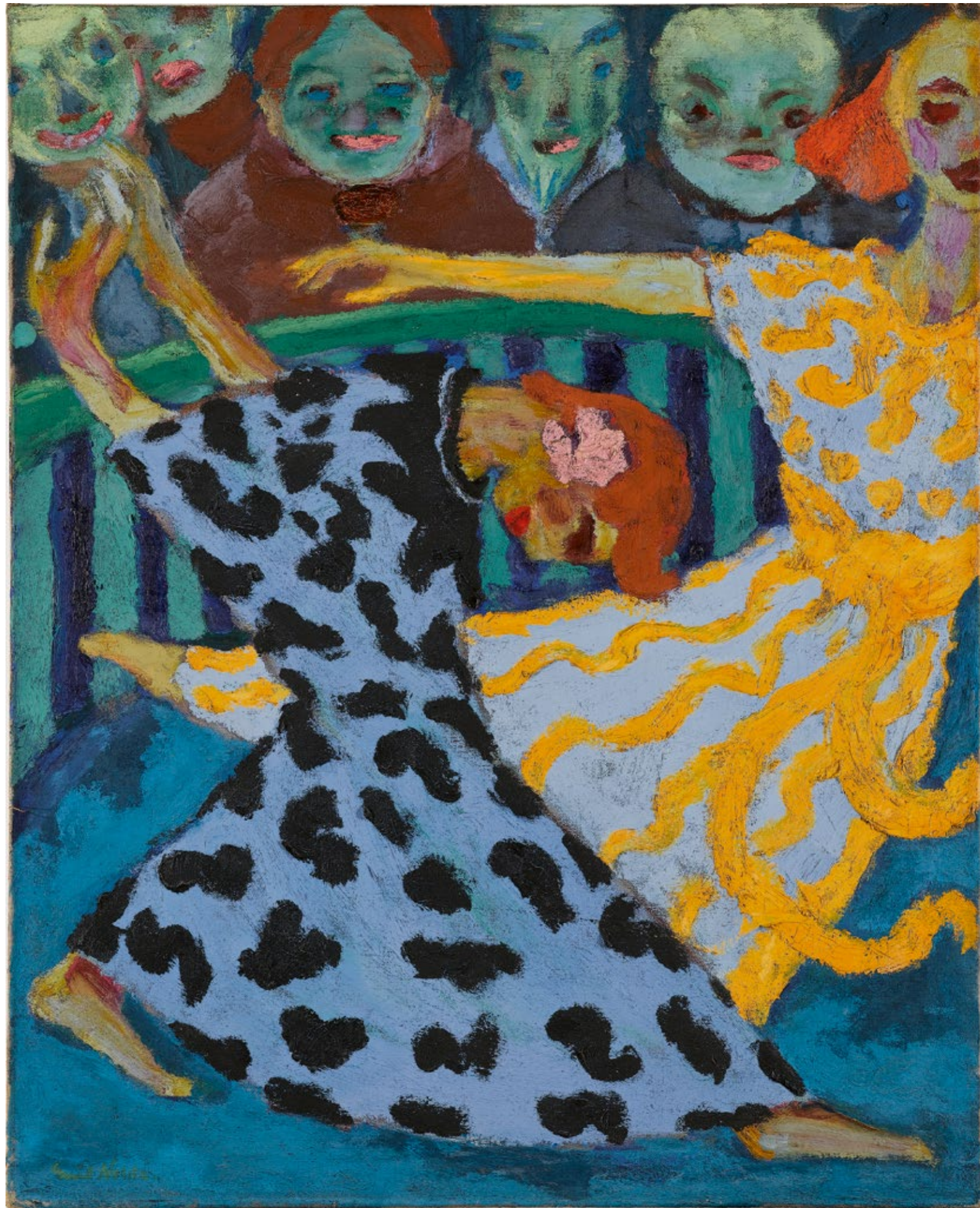


Abb.2 »Tänzerinnen« / 1920

Emil Nolde reiste zusammen mit seiner Frau Ada im Jahr 1913/14 als Teilnehmer der letzten Expedition des Deutschen Kaiserreichs nach Papua-Neuguinea, das damalige Schutzgebiet Deutsch-Neuguinea. Seine Aufgabe innerhalb der Reise reflektierte er 1936, bestärkt durch nationalsozialistische Propaganda und das Regime als Adressaten im Blick, in seinem Memoirenband *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918*: »Das »Demographische«, die Erforschung der rassischen Eigentümlichkeiten der Bevölkerung, war meine freie und besondere Aufgabe.«⁸

Im Zuge der Kolonialisierung verdichtete sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Vorstellung von den Völkern Ozeaniens, basierend auf mitgebrachten Kulturgütern aus den kolonialisierten Gebieten, der Bewerbung des »Exotischen« bei Konsumgütern, wachsenden ethnologischen Sammlungen und einer verstärkten Ozeanien-Rezeption in der populären Literatur, die bei Europäerinnen und Europäern zu einer stereotypenbehafteten Überzeichnung der »wilden Naturvölker« führte.⁹ Expressionisten, die auf der Suche nach Unmittelbarkeit in der unberührten Natur und Bevölkerung die vollkommene Ausführung von Leben und Kraft sahen, unterstützten mit ihren Werken Vorstellungen der »lebensfremden Urwelten«, welche sich im kollektiven Gedächtnis der westlichen Bevölkerung Europas festsetzten.¹⁰ Es waren Motive, die Nolde bereits vor seinen Reisen in die überseeischen Gebiete in den ethnologischen Museen studierte und in seinen Werken abbildete.

Vor seiner Reise nach Papua-Neuguinea und unter anderem nach Mandalay in Birma fertigte Nolde schon vereinzelt Arbeiten an, auf denen People of Colour halbnackt, nur mit einem Rock bekleidet, mit wild fliegenden Haaren und ausladenden Tanzbewegungen zu sehen sind (Abb. 3). Es ist nur eine geringe Anzahl, gemessen an seinem Gesamtwerk, aber dennoch folgte er in diesen Bildern den Rassismen und Exotismen der Kolonialzeit, indem er das vermeintlich ursprünglich »Wilde« der indigenen Bevölkerung veranschaulichte.¹¹

Bei Emil Nolde lässt sich ein ambivalentes Spannungsverhältnis bezüglich seines Umgangs mit der indigenen Kunst und Bevölkerung ausmachen. Vor seiner Reise nach Ozeanien verbildlichte er seine westlich geprägten Vorstellungen der »Fremde« in der Kunst als paradiesische Gegenwelt zur wilhelminisch bürgerlichen Gesellschaft. Er schätzte die Ästhetik der indigenen Kulturgüter, die er 1910/11 im Berliner Völkerkundemuseum studierte und welche sich in Motivwahl und Formsprache in seinen anschließenden Werken niederschlug. Ebenfalls kritisierte er in seinem Memoirenband von 1936 die vor Ort erlebten Folgen der Kolonialisierung für die Bevölkerung Ozeaniens:

Before his journey to Papua New Guinea and, among other places, to Mandalay in Burma, Nolde had already created isolated works in which People of Colour can be seen half-naked, dressed only in a skirt, with wildly flying hair and sweeping dance movements (cf. fig. 3). It is only a small number, measured against his overall work, but nevertheless he followed in these pictures the racisms and exoticisms of the colonial period by illustrating the supposedly originally "wild" of the indigenous peoples.¹¹

In Emil Nolde's work, an ambivalent tension can be discerned regarding his treatment of indigenous art and population. Before his journey to Oceania, he visualized his Western-influenced ideas of the "alien" in art as a paradisiacal alternative world to Wilhelmine bourgeois society. He appreciated the aesthetics of indigenous cultural objects, which he studied at the Berlin Ethnological Museum in 1910–1911 and which found expression in his choice of motifs and formal language in his subsequent works. In his 1936 memoir, he criticized the consequences of colonization for the populations of Oceania as experienced on-site: "Colonization is a brutal affair. One thing is certain: we white Europeans are the disaster of the coloured primitive peoples"¹². This reality, however, is not reflected in the works of Emil Nolde, since it did not correspond to the paradisiacal idea of the Expressionists.¹³ Subsequently, there are statements by Nolde with equally positive connotations about the process of colonization: "We had the impression that our German colonies were administered with the most beautiful and humane consideration possible. Some mistakes may have been made in human error or bureaucratic narrow-mindedness, but they do not weigh so heavily [...]"¹⁴

In occasional colour lithographs, watercolours, paintings and on ceramic works, which were created before his expedition, he visualized his conceptions of dancing women with different incarnate colours from pink to brown tones, which served the common paradise and sexual utopias about "foreign" cultures and countries of the society of that time (cf. fig. 3, fig. 4, fig. 5).¹⁵ "In sweeping movements, she presents her pubic area broad-legged and seemingly oblivious"¹⁶, is how Angela Alves describes Nolde's "*Female Dancer*" (cf. fig. 4), who gives expression to her feelings with uninhibited movements.



Kat. 47 »Tänzerin«, aus der Serie **Hallig Hooge** / 1919
 Kat. 48 *Tanzende nackte Frau und Kind* / 1930er – 1950er-Jahre





Abb.1 Emil Hansen
in St. Gallen / um 1896

Emil Nolde

(1867 – 1956)¹

1867 / Am 7. August wird Emil Nolde – eigentlich Hans Emil Hansen – als vierter Sohn des Bauern Niels Hansen und seiner Frau Hanna Christine im Dorf Nolde nahe Tondern, im deutsch-dänischen Grenzland auf damals deutschem Gebiet, geboren.

1884–1900 / Emil Hansen absolviert eine Lehre als Holzbildhauer-gehilfe und Zeichner in Flensburg. Ab 1892 unterrichtet er als Fachlehrer für gewerbliches Zeichnen und Modellieren am Industrie- und Gewerbemuseum in St. Gallen, wo erste Landschaftsaquarelle und Zeichnungen entstehen. 1894 beginnt Hansen eine Folge grotesker Darstellungen der Berggipfel in Sagengestalt, die er in hoher Auflage als *Bergpostkarten* vertreiben lässt. Seine Ausbildung als Künstler erfolgt ab 1898 in München, Paris und Kopenhagen.

1901 / In Lild Strand, Nordküste Jütlands, entstehen Zeichnungen mit phantastischen Motiven.

1902 / Am 25. Februar Heirat mit Ada (Adamine Frederikke) Vilstrup (20. September 1879–2. November 1946). Umbenennung nach seinem Geburtsort Nolde.

1903–1905 / Noldes verbringen die Winter in Berlin, die Sommer auf der Ostseeinsel Alsen. Im Herbst 1905 entsteht die Radierfolge der *Phantasien*. Im September 1905 erste Berliner Ausstellung im Kunstsalon von Paul Cassirer, den Nolde später als Juden schmähen wird.

1906–1908 / Ab Februar 1906 Mitglied der Künstlergemeinschaft Brücke, die Nolde in »Verein jungdeutscher Künstler« umbenennen will. Austritt im November 1907. Ab 1908 Mitglied der Berliner Secession. In Cospeda entdeckt er für sich die Technik des Aquarells.

1909 / Während der Sommermonate im Fischerdorf Ruttebüll entstehen die religiösen Gemälde »Abendmahl«, »Pfingsten« und »Verspottung«.

1910 / Nach einer Auseinandersetzung mit Max Liebermann wird Nolde gegen die Stimme Liebermanns aus der Berliner Secession ausgeschlossen; den Ausschluss wird Nolde später antisemitisch umdeuten. Er tritt der Neuen Secession bei (bis Ende 1911).

1867 / On August 7, Emil Nolde—actually Hans Emil Hansen—is born as the fourth son of the farmer Niels Hansen and his wife Hanna Christine in the village of Nolde near Tondern, in the German-Danish borderland on what was then German territory.

1884 – 1900 / Emil Hansen completes an apprenticeship as a wood sculptor's assistant and draftsman in Flensburg. From 1892, he teaches as a specialist teacher of commercial drawing and modeling at the Museum of Industry and Trade in St. Gallen, where he produces his first landscape watercolours and drawings. In 1894, Hansen begins a series of grotesque depictions of mountain peaks in legendary figures, which he has distributed in large numbers as *mountain postcards*. From 1898, he pursues his training as an artist in Munich, Paris and Copenhagen.

1901 / In Lild Strand, north coast of Jutland, he creates drawings with fantastic motifs.

1902 / On February 25, he marries Ada (Adamine Frederikke) Vilstrup (September 20, 1879—November 2, 1946). Renames himself Nolde after his birthplace.

1903 – 1905 / The Noldes spend the winters in Berlin, and the summers on the Baltic island of Alsen. In the fall of 1905, the etching series *Phantasies* is created. In September 1905, a first Berlin exhibition is held in the art salon of Paul Cassirer, whom Nolde will later revile as a Jew.

1906 – 1908 / From February 1906, he is a member of the Brücke [Bridge] artists' association, which Nolde wants to rename the "Association of Young German Artists". Leaves the association in November 1907. From 1908, he is a member of the Berlin Secession. In Cospeda, he discovers for himself the technique of watercolour.

186

/

187

¹ Leicht veränderte und gekürzte Fassung der Biografie Emil Noldes von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, www.nolde-stiftung.de/nolde/biographie (letzter Zugriff: 18.1.2023).

¹ Slightly modified and abridged version of the biography of Emil Nolde by the Foundation Seebüll Ada and Emil Nolde, www.nolde-stiftung.de/nolde/biographie (last seen: 18.1.2023).



Abb.2 Fischerhaus auf Alsen / um 1910

1911/12 / Das neunteilige Gemälde »*Das Leben Christi*«, Noldes Hauptwerk, entsteht. Seine religiösen Bilder bringen ihm große öffentliche Aufmerksamkeit, sowohl grenzenlose Bewunderung als auch heftige Kritik, ein.

1913 / Auf den Ankauf zweier Nolde-Gemälde (»*Blumengarten mit Figuren*« und »*Abendmahl*«) für das Städtische Museum in Halle durch Max Sauerlandt folgt eine öffentliche Diskussion zur Rolle der modernen Kunst im Museum.

1913/14 / Ab Oktober reisen die Noldes als inoffizielle Teilnehmende der »Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition« über Moskau, Sibirien, Korea, Japan, China und die Philippinen in die »deutschen Schutzgebiete« nach Papua-Neuguinea und zurück über Indonesien, Malaysia, Sri Lanka, Jemen und Ägypten. Ab August 1914 herrscht Weltkriegsbegeisterung. Der Ozeanien-Reise widmet Nolde einen separaten Memoirenband (*Welt und Heimat*, 1936/1965).

1915 / Auf Alsen entstehen 88 Gemälde, darunter Bilder nach Skizzen aus Ozeanien und religiöse Motive.

1916 / Umzug in das Bauernhaus Utenwarf nahe der Nordseeküste für Sommeraufenthalte (bis 1926).

1919 / Nolde schafft eine Folge von phantastischen Aquarellen auf der Hallig Hooge, die in Format und Motivik den späteren *Ungemalten Bildern* nahestehen.

1909 / During the summer months in the fishing village of Ruttebüll, he creates the religious paintings "*The Last Supper*", "*Pentecost*" and "*Derision*".

1910 / After a dispute with Max Liebermann, Nolde is expelled from the Berlin Secession against Liebermann's vote; he will later reinterpret the expulsion as anti-Semitic. He joins the New Secession (until the end of 1911).

1911/12 / The nine-part painting "*The Life of Christ*", Nolde's major work, is created. His religious paintings earn him great public attention, boundless admiration and fierce criticism.

1913 / The purchase of two Nolde paintings ("*Flower Garden with Figures*" and "*The Last Supper*") for the Städtisches Museum in Halle by Max Sauerlandt is followed by a public discussion on the role of modern art in the museum.

1913/14 / From October, the Noldes travel as unofficial participants in the "Medical-Demographic German New Guinea Expedition" via Moscow, Siberia, Korea, Japan, China and the Philippines to the "German protectorates" in Papua New Guinea and back via Indonesia, Malaysia,



Abb.3 Ada und Emil Nolde in Berlin / 1908



Abb.4 Haus Utenwarf / um 1920

1920 / Nach der Volksabstimmung im Grenzgebiet wird Utenwarf dänisch, wodurch Nolde dänischer Staatsbürger wird, was er bis zu seinem Lebensende nicht ändern wird.

1927 / Baubeginn des Wohn- und Atelierhauses Seebüll nach eigenen Entwürfen und Anlage eines Blumengartens. Feierlichkeiten zu Noldes 60. Geburtstag: umfassende Jubiläumsausstellung in Dresden, Hamburg, Kiel, Essen und Wiesbaden.

1930 / Sommer/Herbst: Sylt-Aufenthalt, Bekanntschaft mit der jüdischen Bildhauerin Margarete Turgel, die nach 1945 fortgeführt wird. Arbeit am Memoirenmanuskript *Das eigene Leben*.

1931 / Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste. Publikation des ersten Bandes seiner Autobiografie *Das eigene Leben*, Noldes Selbsterzählung seiner Entwicklung zum Künstler in den Jahren 1867 bis 1902. Den Vorzugsausgaben legt Nolde kleine Aquarelle bei. Diese werden heute als Beginn der Werkserie angesehen, die später unter dem Begriff *Ungemalte Bilder* Berühmtheit erlangt. Später formen Nolde und seine Nachlassverwalter die Erzählung, sie seien ausschließlich in der Zeit der Verfolgung von 1938 bis 1945 im Verborgenen entstanden.

1932 / Die letzte freie Reichstagswahl vom 31. Juli endet mit starken Zuwächsen für die NSDAP, die mit 37,3 Prozent die mit Abstand stärkste Partei im Reichstag wird, ohne die absolute Mehrheit zu erreichen. Die Nationalsozialisten erhalten im Kreis Südtondern fast 65 Prozent, in Neukirchen – zu dem Noldes Seebüll gehört – über 85 Prozent.

1933 / Das Ehepaar Nolde reagiert begeistert auf die Regierungsübernahme der Nationalsozialisten und erhofft sich von Adolf Hitler die Ernennung Noldes zum Staatskünstler. Im April fordert Nolde

Sri Lanka, Yemen and Egypt. From August 1914 on, world war enthusiasm reigns. Nolde dedicates a separate volume of memoirs (*World and Homeland*, 1936/1965) to the Oceania voyage.

1915 / Nolde creates 88 paintings on Alsen, including pictures based on sketches from the Oceania and religious motifs.

1916 / He moves to the farmhouse Utenwarf near the North Sea coast for summer stays (until 1926).

1919 / Nolde creates a series of fantastic watercolours on the Hallig Hooge, which are closely related in format and motif to the later *Unpainted Pictures*.

1920 / After the plebiscite in the border area, Utenwarf becomes Danish, making Nolde a Danish citizen, which he will not change until the end of his life.

1927 / Start of construction of the Seebüll residential and studio house according to his own designs and laying out of a flower garden. Celebration of Nolde's 60th birthday: extensive anniversary exhibition in Dresden, Hamburg, Kiel, Essen and Wiesbaden.

1930 / In summer and autumn Nolde stay on Sylt, with the Jewish sculptor Margarete Turgel, which continues after 1945. Work on the memoir manuscript *One's Own Life*.

Kaum ein anderer Künstler oder eine andere Künstlerin im 20. Jahrhundert ist von einer vergleichbaren Mythen- und Legendenbildung um die eigene Biografie gekennzeichnet wie Emil Nolde. Jahrzehntlang galt er als einer der Künstler, die am stärksten unter der diskriminierenden nationalsozialistischen Kulturpolitik gelitten haben. Dieser Mythos ist auf das Engste mit dem Künstler selbst und der Kunstgeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg verbunden. Auch wenn das Wissen um die von diesem Mythos verschleierte Wirklichkeit vorhanden und zugänglich war, räumte erst die Ausstellung *Emil Nolde – Eine deutsche Legende* im Jahr 2019 damit auf und thematisierte Noldes nationalsozialistische Grundüberzeugung, seinen Antisemitismus und die Rolle seiner Kunst in diesem Zusammenhang.

Noldes *Ungemalte Bilder*, mehr als 1300 Aquarelle, spielen in diesem Kontext eine zentrale Rolle. Die vorliegende Publikation widmet diesem Werkkomplex, der »zu einem zentralen Nolde-Mythos der bundesrepublikanischen Kunstgeschichtsschreibung« geworden ist, so Bernhard Fulda und Aya Soika in diesem Buch, erstmals seit dem Beginn der Aufarbeitung der Rolle Emil Noldes im Nationalsozialismus durch die Nolde Stiftung Seebüll vor zehn Jahren eine monografische Darstellung unter Einbeziehung jüngster Forschungsergebnisse.

Hardly any other artist in the 20th century is characterised by a comparable creation of myths and legends around his own biography as Emil Nolde. For decades, he was considered one of the artists who suffered most from the discriminatory National Socialist cultural policy. This myth is closely linked to the artist himself and to art historiography after the Second World War. Even though knowledge of the truth veiled by this myth was available and accessible, it was not until the exhibition *Emil Nolde – A German Legend* in 2019 that it was cleared up and addressed Nolde's fundamental National Socialist convictions, his anti-Semitism and the role of his art in this context.

Nolde's *Unpainted Pictures*, more than 1,300 water-colours, play a central role in this context. According to Bernhard Fulda and Aya Soika in this book, this publication is the first monographic presentation of this complex of works, which has become "a central Nolde myth in the art historiography of the Federal Republic of Germany", including the latest research findings, since the Nolde Foundation Seebüll began to examine Emil Nolde's role in National Socialism ten years ago.