



Kreuzigung mit Maskenball aus Papua und St. Pauli: Emil Nolde's „Das Leben Christi“, 1911 bis 1912 entstanden in Öl auf Leinwand, misst monumentale 193 mal 440 Zentimeter.

Foto Nolde Stiftung Seebüll

Ein heftiger Verriss mit einer gepflegten Portion Sarkasmus, gesteigert durch eine magistrale Beherrschung der Materie und gepaart mit Subjektivität und scharfer polemischer Würze – das alles ist in der Kunstkritik selten geworden. Doch es geht auch anders. Das lehrt der Blick auf einen Mann, der vielen geisteswissenschaftlichen Disziplinen als Vorbild dient: Aby M. Warburg. Tatsächlich hat sich der Hamburger Gelehrte auch mit der Kunst seiner Zeit kritisch auseinandergesetzt, beispielsweise mit der Ausmalung des Hamburger Rathauses durch Hugo Vogel. Oft genannt wird auch sein Ankauf eines Gemäldes von Franz Marc. Zudem war Warburgs Gattin Mary Hertz selbst Künstlerin.

Weitere Berührungspunkte zur zeitgenössischen Szene vermittelte Carl Georg Heise, ein junger Kollege und Freund Warburgs. Er zählte zu den wichtigsten Förderern zeitgenössischer Kunst in Hamburg und Umgebung. Insbesondere der Expressionismus Emil Nolde's hatte Heise zu tiefst beeindruckt. In einem 1919 erschienenen Text feiert er die religiöse Malerei Nolde's mit pathetischen Worten. Sie habe das Potential, „zu frei erfundenen symbolischen Figurenbildern fortschreiten zu können, ohne dabei etwas einzubüßen an klarer Anschaulichkeit und bannender Kraft“. Heise sieht die religiösen Werke Nolde's sogar „als die höchsten Emanationen seines Künstleriums“.

Auf Heise's Nolde-Begeisterung reagiert Warburg in einem bemerkenswerten kunstkritischen Brief vom 18. April 1927. Der direkte Anlass für diese „Osterepis-tel“ an den jüngeren Freund war die im selben Monat im Hamburger Kunstverein eröffnete und zuvor von der Kunsthandlung „Fides“ in Dresden für das dortige Kunsthaus konzipierte Ausstellung zum sechzigsten Geburtstag von Nolde, die mit über zweihundert Gemälden die bis dahin größte Einzelschau des Künstlers war. Warburg würdigt eingangs die kunsthistorische Bedeutung Nolde's, was nicht verwundert, weil er selbst und Mitglieder seiner Familie sich schon seit langem für den Künstler aus Nordschleswig interessierten und einige seiner Arbeiten gekauft hatten.

Die Wilden von Sankt Pauli

Als der besonnene und der „primitiven“ Kunst eigentlich zugeneigte Kulturwissenschaftler Aby Warburg zum Kritiker des expressionistischen Malers Emil Nolde wurde: Analyse eines unedierten Briefs

Sehr kritisch steht Warburg allerdings den religiösen Sujets und den zahlreichen Masken in Nolde's Œuvre gegenüber.

Diese Masken führt er auf Nolde's Aufenthalt in Deutsch-Neu-Guinea in den Jahren 1913/14 zurück. Warburg bestreitet vehement, dass Nolde den dort gewählten „Stil der Maskensymbolik mit monumentaler Fülle beleben kann“. Denn „ihm ist der Einblick in die Welt der Wilden nicht gegeben“. Ganz im Gegensatz zu Paul Gauguin. Der habe verstanden, was es bedeute, wenn ein Künstler die „Wilden“ mit dem Temperament des Europäers betrachte, denn „Gauguin hat nie die innere Besonnenheit und das Bewusstsein des Übersetzers verloren“. Nicht so Nolde, dessen expressive Figuren Warburg mit einem Ausflug unbedarfter Bauern in die Amüsierviertel Hamburgs vergleicht: „Hier spielt Hannes vom grünen soot in St. Pauli Wilder. Er vermag auch nicht seine Geschöpfe in das Jenseits der schreckhaften Traumhaftigkeit zu entrücken. Es sind im besten Fall gedunsene Koblode, über die man nicht mal lachen kann.“

Warburgs Vergleich ist evident derbe und bezieht sich auf die literarische Gestalt des tolpatschigen Bauern, der in der Großstadt ein ums andre Mal zum Narren gehalten wird und darauf entsprechend anarchisch reagiert. Eine populäre Schilderung dieser burlesken Figur findet sich in Theodor Pienings „Reis na'n Hamburger Dom“ von 1856. Protagonisten der in plattdeutschem Dialekt verfassten und bis 1930 oft aufgelegten Erzählungen sind Hans Dettf aus Windbergen in Dithmarschen und sein Nachbar Klaas Thießen, die zusammen mit ihren Söhnen Fritz und Hin-nerk in Hamburg etliche Vergnügungslö-kae aufsuchen. In zwei Episoden themati-siert Piening dabei den Topos des „Wil-

den“ auf St. Pauli. So lassen sich die vier Dithmarscher in einem Variététheater auf eine spärlich beleuchtete Bühne lotsen, und zwar in dem Glauben, dass man ihnen gegen ein kleines Trinkgeld großzügig eine eigene Loge zur Verfügung gestellt habe.

Auf dem Programm stehen angeblich „vier Kaffern aus dem wilden Kaffern-lande“, die eben erst eingetroffen sind und Appetit auf Menschenfleisch haben. Ge-spannt lauschen die vier Bauern in ihrer vermeintlichen Loge dieser Ankündigung. Erst spät, als sich der Vorhang hebt und den Blick auf den dunklen vollbesetzten Zuschauerraum freigibt, bemerken die Dithmarscher, dass sie selbst es sind, die als „Wilde“ auf der Bühne stehen, um von

johlenden Hamburger Publikum ausgelacht zu werden. Es folgen wütende Proteste der Genarrten, einige Handgreiflichkeiten, eine wilde Flucht und schließlich noch zwei Schlägereien: zum einen zwischen den Söhnen Fritz und Hinnek sowie wenig später, nach einem Glas Grog zu viel, zwischen den beiden Erwachsenen.

In einer weiteren Episode findet sich Hinnek allein auf der Bühne eines Amüsiertokals, um dort mit einem Farbigen zu ringen, der erstaunlicherweise Plattdeutsch spricht und sich am Ende als ein schwarz angemalter Ur-Hamburger entpuppt. Auch in der zweiten Episode geht es also um die Konfrontation mit dem vermeintlich „Wilden“ aus Übersee, wobei klarwird, dass die

Dithmarscher Bauern ebenso Exoten sind wie die „Wilden“ aus Übersee, die ihnen auf St. Pauli aber nur vorgegaukelt werden. Warburg gelingt mit seinem Text also eine doppelte Pointe: Er entlarvt sowohl den voyeuristischen Exotismus seiner Zeit und zugleich dessen naive Adaption durch einen Künstler wie Nolde, der im Gegensatz zu Gauguin den notwendigen Abstand zu seinen Sujets vermissen lässt.

Nicht weniger scharf ist Warburgs Kritik an der religiösen Malerei Nolde's, etwa an dem 1911/12 entstandenen „Leben Christi“: „Seine Passionbilder sind Moritäten, deren Stil man als notgedrungene Folge künstlerischer Unerzogenheit den Tiroler Martertafelmalern hingehn läßt.“ Mit dem Bezug auf die „Martertafelmalerei“ spielt Warburg auf seine eigene Bildsozialisation an. Als kleiner Junge hatte er sich von der religiösen Inbrunst der Passionsdarstellungen in der Tiroler Bauernkunst zutiefst beeindruckt lassen. Pathos und Primitivität dieser Bilder erscheinen ihm auch als Er-wachsener noch stimmig und authentisch.

Dasselbe gilt jedoch nicht für den expressionistischen Nolde, bei dem es für primitives Pathos keine Entschuldigung gebe: „Aber was für den Bauernmalerei eine von ihm selbst peinlich empfundene Borniertheit ist, dass er z.B. den schmerzverzogenen Mund nicht kleiner kriegen kann, wird für einen ausdruckskundigen und ausdrucksfähigen Künstler ein wohlfeiles und läppisches Vergnügen, wenn er für Augen, Mund, Nase und Ohren nur das Symbol des roten oder schwarzen umrandeten Loches zur Verfügung hat.“ Eine auch technisch bedingte Begrenztheit der Ausdrucksformen kann also in einer wirklich „primitiven“ Malerei akzeptabel sein, bei einem modernen Maler wird sie zur über-triebenen und hohlen Geste. Das gilt be-

sonders für religiöse Sujets: „Das kolossale Ausrufungszeichen bei Nolde ist leer. Geradezu ekelhaft wirkt dieser Maskenfratzenanzug, wenn er sich hinter die religiöse Legende steckt.“

Wohlwollender beurteilt Warburg die unverfänglichen Genres in Nolde's Œuvre: „Wenn er in seiner farbenfrohen Ergriffenheit Nicht-menschliches projiziert, ist er hinreißend: der Tiger, die Landschaft mit den Wolken Schatten, den grün und weiss gestreiften Porzellanziegenbock möchte man gleich entführen – das letzte Bild würde ich ruhig neben meinen Marc hängen.“ Nolde's noch heute populäre Genres finden also Warburgs Zustimmung, darunter das 1923/24 entstandene Aquarell „Der Tiger“ und das „Stilleben mit gestreifter Ziege“ von 1920. Aber auch anlässlich der positiv beurteilten Werke Nolde's betont Warburg: „Von den Sujets tragischer menschlicher Ergriffenheit soll er die Finger lassen.“

In Warburgs Brief an Heise deutet er seine Kulturtheorie mit Begriffen wie „Besonnenheit“ und „tragische Ergriffenheit“ nur an. Mit einer weiteren Andeutung endet schließlich auch sein Brief: „Ich lege Ihnen mein Urteil über Salomon im Alter auf einem besonderen Zettel, den Sie zerreissen wollen, bei.“ Mit dieser Schlussbemerkung meint Warburg das 1926 entstandene Gemälde „Salomon im Alter“. Es zeigt den ältlichen König Salomon als Lustgreis, der ein nacktes und noch sehr junges Geschöpf leidenschaftlich küsst (ob Junge oder Mädchen, ist nicht eindeutig zu erkennen). In Nolde's Werkverzeichnis trägt „Salomon im Alter“ seit 1930 den unverdächtigen Titel „Szene“, der das eigentliche Sujet nicht einmal erahnen lässt. Warburg zog es offenbar vor, seine Kritik an dieser anzüglichen und bald umgetauften Szene auf einem Extrazettel zu notieren, der nicht in das heute noch erhaltene Konvolut seiner Korrespondenz gelangt ist. Eine jede Kritik, die diesen Namen verdient, hat Grenzen. Ein guter Kunstkritiker kennt diese Grenzen. Er muss nicht alles sagen oder nicht immer alles so sagen, dass es die Nachwelt erfährt. FRANK ZÖLLNER

Der Verfasser lehrt Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Leipzig.