

WELTKUNST

# KUNSTSTÜCK

— N° 59 —

VON  
MICHAEL KUHLEMANN



Emil Nolde, »Marabus«, um 1923/24,  
Sammlung Ziegler im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr

**G**anz nah sind die Wildvögel ins Bild gerückt, sodass nur ihnen allein alle Aufmerksamkeit gilt. Losgelöst und unberührt von den Umständen ihrer Haltung in Gefangenschaft, stehen die Tiere vor dem Betrachter und offenbaren ihm ihr naturhaftes wildes Wesen, erhaben und schön, umweht vom Geheimnis ihrer exotischen Herkunft. In Emil Noldes Aquarell fehlt jeder Hinweis darauf, dass die Marabus aus den Weiten des subsaharischen Afrika nicht in Freiheit leben. Ihr tatsächliches Umfeld – es ist der Berliner Zoo – wird ausgeblendet. Nolde nimmt die Tiere heraus aus ihrer Umgebung, entzieht sie der Realität des Zootreibens und führt sie zurück auf eine andere, ursprüngliche Daseinsebene.

Die Bewegungen und Stellungsmotive der beiden Vögel sind so aufeinander bezogen, dass sich im Gleichgewicht der Gegensätze ein harmonisches Wechselspiel ergibt: Während sich der linke Marabu mit gestrecktem Hals und horizontal ausgerichtetem Schnabel nach rechts wendet, duckt sich der andere darunter, hält den Schnabel nach unten und wendet sich nach links. Farbverläufe und weißer Papiergrund ergeben im Hintergrund eine Abfolge von Horizontalen, die mit den vertikal gestreckten Tierkörpern im Vordergrund in Spannung stehen.

Das ungebundene Naturwesen der Wildvögel wird durch die Grenzenlosigkeit des Himmels bereits angedeutet, findet aber erst in der experimentellen Malweise, die bewusstes Sehen in unbewusstes Fühlen zu übersetzen sucht, formale Entsprechung. Nolde möchte eigenen Aussagen zufolge die »absolute Ursprünglichkeit«, den oft grotesken »Ausdruck von Kraft und Leben in aller-einfachster Form« darstellen und die Triebkräfte der Natur im intuitiven Prozess des Malens nachvollziehen. Spontaneität und Geschwindigkeit beim Arbeiten werden dabei als Funktion des Elementaren und Unbewussten verstanden und zugleich als wesentliche Voraussetzung für das Gelingen eines Kunstwerkes, denn »je schneller mir ein Bild entstehen konnte«, so schrieb er rückblickend, »umso besser war es.«

Mit den Marabus lässt sich zeigen, wie der Künstler die gefürchtete Routine technischer Geschicklichkeit und damit das kontrollierende Denken beim Malen auszublenden suchte, indem er den Zufall als Variable im Gestaltungsprozess einkalkulierte. Das gut durchfeuchtete Blatt ist von der fließend

aufgetragenen Farbe so durchtränkt und zu solcher Leuchtkraft gesteigert, dass man nur anhand der Signatur entscheiden kann, was Vorder- und was Rückseite ist. Offenbar geht es dem Künstler darum, die stoffliche Substanz der Dingwelt vergessen zu machen, indem er auf den zeichnerischen Einsatz des Pinsels weitestgehend verzichtet, Binnenmodellierungen vermeidet und die Trocknungs-ränder als konstituierende Bildelemente einsetzt. Die nass ineinander laufenden Farben sollten sich Nolde zufolge »so folgerichtig auswirken, wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft, wie Erz und Kristallisierungen sich bilden, wie Moose und Algen wachsen.« Über die gelenkte Mitwirkung des Zufalls im Gestaltungsprozess – Nolde spricht von

*Unberührt von den Umständen ihrer Gefangenschaft, offenbaren die Tiere dem Betrachter ihr wildes Wesen.*

der »Mitarbeit der Natur« – sollte die unverbildete Herangehensweise immer neu stimuliert und das Unvorhersehbare im Arbeitsprozess auf diese Weise befördert werden.

Im Winter 1923/24, als Nolde die Marabus zusammen mit einer ganzen Serie von wilden Tieren aquarellierte – darunter Löwen, Tiger, Bären, Kängurus und verschiedene Vogelarten –, musste ihm der tägliche Gang in den Zoo die ursprünglich geplanten Reisen in exotische Länder ersetzen. Denn schon kurz nachdem er 1914 von seiner Expeditionsfahrt nach Papua-Neuguinea zurückgekommen war, wollte er eigentlich gleich wieder los, ins Himalaja-Gebirge, nach Grönland und Island – bis nach Amerika und Afrika wollte er reisen, um einmal mehr »einige ganz von der Zivilisation unberührte Erstheiten der Natur und Menschen« studieren zu können. Während sich die ehemaligen Weggefährten aus dem Kreis der Brücke ihre Sehnsucht nach Exotik und unverstelltem Leben an den Stränden der Ostsee erfüllten und die Südsee bei ihren Aktdarstellungen in den Dünen von Fehmarn und Dangast nur in der Vorstellung existierte, wollte Nolde das unverfälschte Leben an seinen tatsächlichen Ursprungsorten erfahren.

Die Nachkriegswirren machten seine Pläne zunichte. So ging er nach Föhr und Hallig Hooge, dann nach Plymouth und über Paris bis nach Granada im Jahr 1921, wo er sich vor allem für »die braunhäutigen, schwarzhaarigen Zigeuner« interessierte, die ihn »an die harmlos schönen Naturvölker der Südsee« erinnerten. Von den beklemmenden Lebensumständen dieser Menschen, die ihr Dasein als Bettler in Höhlen am Stadtrand fristeten, fehlt in den Aquarellen jede Spur; die zivilisatorischen Verwerfungen hätten den Blick auf das naturhafte Dasein – das ja die erklärte Darstellungsabsicht war – verstellt.

Die wiederholte Diskrepanz zwischen der tatsächlich vorgefundenen und der künstlerisch ästhetisierten Existenz kommt wohl nirgendwo deutlicher zum Ausdruck als in Noldes Gemälden aus der Südsee. Obwohl die indigene Bevölkerung durch Zwangsarbeit, koloniale Bevormundung und eingeschleppte Krankheiten bereits stark geschwächt worden war und der drastische Geburtenrückgang den eigentlichen Ausschlag gegeben hatte für die von Nolde begleitete »Medizinisch-demographische Deutsch-Neuguinea-Expedition«, drehte sich das künstlerische Interesse hier in auffälliger Weise nicht um das Offensichtliche. Zudem wurden die »Urmenschen« weder bei der Arbeit noch in der Begegnung mit dem europäischen »Jetztmenschen« gezeigt. Noldes schriftlich klar und ausführlich geäußerte Kritik an der kolonialen Selbstherrlichkeit blieb in den einschlägigen Darstellungen auffallend vage, als ob der Augenzeuge etwas von dem retten wollte, was der Expeditionsteilnehmer vor seiner Reise erhofft hatte, in Neuguinea finden zu können. Seine Bilder aus dem vermeintlichen Paradies spiegeln vor allem die eigenen Erwartungen und Sehnsüchte, vermitteln aber von der Wirklichkeit der Eingeborenen letztlich so wenig wie die Berliner Marabus von der afrikanischen Wildnis.

Das Blatt mit den beiden Vögeln wurde 1993 von der Familie Ziegler erworben. Die seit den späten 1950er-Jahren vom Chemiker und Nobelpreisträger Karl Ziegler (1898–1973) mit seiner Frau Maria und der nachfolgenden Generation zusammengetragene Privatsammlung zählt mit rund 120 Werken des Expressionismus und der klassischen Moderne zu den bedeutendsten im Ruhrgebiet. ×

*Dr. Michael Kublemann ist Mitglied des Vorstandes und Kurator der Stiftung Sammlung Ziegler im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr*