# ‘Nun kenne ich meine Zukunft’. De gevolgen van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in Duitsland op het leven en werk van Emil Nolde in de periode 1933-1945.

Masterscriptie in het kader van de master Duitslandstudies


Student: drs. H.J. Grevelink

Begeleider: prof. dr. F.W. Boterman

2e lezer: drs. D. Damsma

Universiteit van Amsterdam

Faculteit der Geesteswetenschappen

Onderwijsinstituut Geschiedenis, archeologie en regiostudies


30 augustus 2008

‘Mit Begabung gesegnet, von innerem Rausch und Leidenschaften durchglüht und gehetzt, bin ich tastend, stolpernd, vorwärts schreitend meinen Weg gegangen’.

**Emil Nolde** *Reisen, Ächtung, Befreiung*

## Inhoud


**Inleiding** **7**

**1 De doorbraak van de moderniteit in Duitsland** **11**

1.1 Algemeen 11

1.2 Verandering en vooruitgang 11

1.3 Modernisme: zegen of hel? 14

1.4 Expressionisme in Duitsland 16

1.4.1 Algemeen 16

1.4.2 Voor- en naoorlogs expressionisme 19

1.4.2.1 Vooroorlogs expressionisme 19

1.4.2.2. Die Brücke 19

1.4.2.3 Der Blaue Reiter 22

1.4.2.4 De expressionisten uit het Rijnland 24

1.4.2.5 Zelfstandige expressionisten 25

1.4.2.6 Naoorlogs expressionisme 25

**2 Emil Nolde** **29**

2.1 Nolde's leven 29

2.2 Nolde's werk 35

2.2.1 Algemeen 35

2.2.2 Thema's en inspiratiebronnen 36

2.2.3 Stijl en techniek 39

2.2.4 Missie en opdracht 41

2.2.5 Ondersteuning en expositie 43

**3 Nolde in het Derde Rijk** **45**

3.1 Inleiding 45

3.2 De nationaal-socialistische cultuurideologie en haar voorlopers 45

3.3 De ontwikkeling van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek 48

3.3.1 Algemeen 48

3.3.2 De periode 1933-1935 48

3.3.3 De periode 1936-1939 56

3.3.4 De periode 1940-1945 67

3.4 Nawoord 75

**Conclusie** **77**

**Literatuur** **83**

## Inleiding

Artistieke vrijheid en een dictatoriaal bewind staan veelal op gespannen voet met elkaar. De nationaal-socialisten waren bijvoorbeeld fel gekant tegen modernistische kunstuitingen in Duitsland. Na de machtsovername op 30 januari 1933 perkten zij met behulp van een voortschrijdende cultuurpolitiek de bewegingsvrijheid van de culturele avantgarde steeds meer in. Een hoogtepunt in deze ontwikkeling was de op 19 juli 1937 in München geopende tentoonstelling 'Entartete Kunst'. Honderden moderne kunstwerken werden in de kelders van het archeologisch instituut op een denigrerende wijze door het nationaal-socialistische regime aan de honderdduizenden bezoekers getoond. De geëxposeerde kunstwerken waren afkomstig van een omvangrijke ad-hoc zuiveringsoperatie, die in de weken voorafgaand aan de opening had plaatsgevonden. Openbare musea in onder meer Berlijn, München, Essen, Hamburg en Leipzig stelden hierbij onder dwang expressionistische, futuristische, constructivistische en dadaïstische kunstwerken in handen van het regime.[1] Tijdens de zuiveringen werden 1.052 werken in beslag genomen van de expressionistische schilder Emil Nolde (1867-1956), waarvan er 48 in München werden getoond. Nolde was hiermee de zwaarst getroffen kunstenaar en het meest prominent aanwezig.[2]

De aanwezigheid van Nolde in München is opmerkelijk. Hij was immers een kunstenaar die zijn sterke verbondenheid met Duitsland en het Duitse grondgebied continu naar voren bracht. Nolde behoorde sinds de grensverlegging van 1920 tot een Duitse minderheid in het Duits-Deense grensgebied. Deze minderheid had het gevoel te behoren tot een 'Scholle und Volksgruppe' en dit maakte Nolde volgens de kunsthistoricus Werner Haftmann ontvankelijk voor de 'Blut und Boden'-ideologie van de nationaal-socialisten en het bijbehorende ceremonieel van 'Deutschtümeleien'.[3] Ook in zijn kunst, die hij beschouwde als een nieuwe Duitse volkskunst, heeft hij deze verbondenheid met zijn geboortegrond veelvuldig getoond, onder meer door de oerkracht en de schoonheid van het Noord-Duitse landschap als thema te gebruiken in zijn werk. Daarnaast toonde Nolde in tegenstelling tot veel collega-kunstenaars aanvankelijk openlijke sympathie voor het nationaal-socialistische regime. Zo duldde hij onder meer niet dat er in zijn aanwezigheid kritiek werd geuit op Hitler (1889-1945) of op de partij. Nolde's sympathie voor het nationaal-socialisme ging zo ver dat hij in september 1934 lid werd van de Nationalsozialistische Arbeitergemeinschaft Nordschleswig (NSAN), die in de zomer van 1935 tijdens een 'Gleichschaltung' met enkele 'Volksgruppen' uit het Duits-Deense grensgebied onderdeel werd van de

[1] S. Barron (1991) 'Modern art and politics in prewar Germany'. In: S. Barron (ed.) *'Degenerate art': the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, New York, p. 23 - p. 28, aldaar p. 19.
[2] T. Knubben (2000) 'My suffering, my torment, my contempt'. Emil Nolde in the Third Reich. In: T. Osterwold en T. Knubben (ed.) *Emil Nolde: Unpainted pictures. Watercolours 1938-1945 from the Collection of the Nolde-Stiftung Seebüll*, Ostfildern-Ruit, p. 137 – p. 149, aldaar p. 142.
[3] W. Haftmann (1971) *Emil Nolde: Ungemalte Bilder. Aquarelle und 'Worte am Rande'*, Köln, p. 14.

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei Nordschleswigs, de NSDAPN.[4] Op grond van deze factoren lag een prominente positie voor Nolde binnen het culturele leven van het Derde Rijk voor de hand. Echter, in plaats daarvan koos het regime in 1937 ervoor om de sympathiserende Nolde te voorzien van het predicaat 'entartete Künstler'. In 1941 zou de president van de Reichskammer der bildenden Künste hem ook nog een officieel schilderverbod opleggen[5], waardoor Nolde formeel alle artistieke activiteiten moest staken.

Het is aannemelijk dat deze maatregelen de pro-nationaal-socialistische Nolde niet onberoerd hebben gelaten en dat het grote gevolgen heeft gehad voor zijn werk- en leefsituatie. Tot op heden is hier door historici nog weinig onderzoek naar verricht. Het is derhalve interessant om vanuit historisch perspectief te onderzoeken wat de invloed is geweest van de voortschrijdende cultuurpolitiek van de nationaal-socialisten in Duitsland op het leven en werk van Emil Nolde in de periode 1933-1945.

Voor de beantwoording van deze onderzoeksvraag wordt gebruik gemaakt van een vijftal deelvragen: Welke positie nam Emil Nolde in binnen het Duitse culturele milieu aan de vooravond van het Derde Rijk? Wat waren de uitgangspunten van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in 1933 en welke ontwikkeling heeft deze politiek in de periode tot 1945 doorgemaakt? Welk (ideologisch) standpunt heeft het nationaal-socialistische bewind in de periode 1933-1945 ingenomen met betrekking tot Emil Nolde en waarom is Nolde er niet in geslaagd een prominente positie binnen het Derde Rijk in te nemen? Op welke wijze gaf Nolde in de periode 1933-1945 invulling aan zijn dagelijkse leven en welke thema's hielden hem (emotioneel) bezig? En in hoeverre week Nolde's kunst uit de periode 1933-1945 inhoudelijk en/of technisch af van werk uit vroegere jaren?

De scriptie is opgebouwd uit een aantal hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt stilgestaan bij de doorbraak van de moderniteit in Duitsland en het culturele leven aan de vooravond van het Derde Rijk. In dit kader wordt onder meer aandacht besteed aan de ontwikkeling van het expressionisme en de kunstenaars(collectieven) die zich binnen deze stroming manifesteerden. In het tweede hoofdstuk staat het leven en werk van Emil Nolde centraal. Naast een chronologisch overzicht van zijn levensloop, toegespitst op de periode voorafgaand aan 1933, wordt onder meer ingegaan op de thema's van zijn werk en de gehanteerde technieken. In het derde hoofdstuk wordt onder meer aan de hand van een drietal tijdsperiodes de ontwikkeling van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in de jaren 1933-1945 inzichtelijk gemaakt. Daarnaast wordt in dit hoofdstuk Nolde's leven in de jaren

[4] M. Hecker (1995) 'Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP'. In: *Nordfriesland*. Nummer 110, p. 9 – p. 15, aldaar p. 14.
[5] T. Knubben, p. 145.

1933-1945 belicht. De scriptie eindigt met een conclusie en een overzicht van de gebruikte literatuur.

# 1 De doorbraak van de moderniteit in Duitsland

## 1.1 Algemeen

Aan het einde van de 19e eeuw ontstond in Duitsland steeds meer een crisisgevoel. Dit gevoel werd veroorzaakt doordat zich op onder meer politiek, economisch, sociaal en cultureel terrein diverse ingrijpende veranderingen voltrokken, die een fundamentele breuk met het verleden betekenden. De snelheid en impact van deze veranderingen, grotendeels verband houdend met de doorbraak van de zogenaamde moderniteit in Duitsland tijdens het Fin de Siècle (1890-1914), leidden tot een toenemend gevoel van onbehagen onder grote delen van de samenleving, waarop op verschillende wijzen werd gereageerd.

## 1.2 Verandering en vooruitgang

De modernisering van Duitsland kwam in vergelijking tot de omliggende landen laat op gang. Desalniettemin transformeerde Duitsland aan het einde van de 19e eeuw in relatief korte tijd van een primair agrarische samenleving in een mondiale industriële grootmacht. Er voltrok zich een 'Wirtschaftswunder'[6] met een florerende economie en een toenemende welvaart, waar bijna de gehele Duitse samenleving van profiteerde, maar met name de vermogende klassen.[7] In de periode 1890-1913 verdubbelde de Duitse kolenproductie en werd de ijzer- en staalproductie verdrievoudigd, waarmee de productiecapaciteit van Frankrijk en Engeland ruimschoots werd overtroffen.[8] De salarissen van de werknemers stegen[9] en Duitsland groeide uit tot één van de belangrijkste handels- en exportnaties.[10] In de opkomende warenhuizen zwaaide 'Seine Majestät der Kunde'[11] de scepter en er kon gekozen worden uit een breed assortiment luxe-artikelen. Duitsland slaagde erin om op het terrein van de elektrotechniek en chemie een internationaal leidende positie in te nemen.[12]

Onder invloed van talloze nationalistische bewegingen die de nationale trots tot pseudo-religie hadden verheven[13], en geïnspireerd door bovenstaande successen, werd

---

[6] V. Ullrich (2004) *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt am Main, p. 127.
[7] P. Paret (1997) 'Expressionism in Imperial Germany'. In: S. Barron en W.D. Dube (red.) *German expressionism: art and society*, London, p. 29 – p. 34, aldaar p. 30.
[8] P. Pulzer (1997) *Germany, 1870-1945. Politics, state formation, and war*, New York, p. 46-47.
[9] V. Berghahn (2001) Demographic growth, industrialization and social change. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*, London, p. 185 – p. 198, aldaar p. 189-190.
[10] V.R. Berghahn (1982) *Modern Germany. Society, economy and politics in the twentieth century*, Cambridge, p. 3.
[11] A. Kuhn (1990) 'Verkauf von Waren und Träumen. Die Warenhausgesellschaft'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band II*, Reinbek bei Hamburg, p. 61 – p. 75, aldaar p. 65.
[12] N. Pounds (1996) 'Historical geography'. In: R. Chickering (ed.) *Imperial Germany: a historical companion*, Westport, p. 13 – p. 32, aldaar p. 19-27.
[13] W. Halder (2003) *Innenpolitik im Kaiserreich 1871-1914*, Darmstadt, p. 89-91.

door keizer Wilhelm II (1859-1941) onder de noemer 'Volldampf voraus'[14] vanaf 1890 een assertieve buitenlandse politiek ingezet.[15] Hiermee werd afstand genomen van de calculerende buitenlandse politiek van voormalig kanselier Otto von Bismarck (1815-1898), die gericht was geweest op behoud van het vigerende Europese machtsevenwicht. 'Ruhmessehnsucht und Tatendurst traten an die Stelle von Nüchternheit und Bescheidung'[16], aldus de historicus Klaus Hildebrand. Duitsland had volgens velen recht op een 'Platz an der Sonne'.[17] Er werd gestart met het voeren van een imperialistische Weltpolitik, waarbij een 'nautische wapenwedloop' met Engeland niet werd geschuwd.[18] Duitsland hunkerde naar de status van grootmacht[19] en verwierf in dit kader diverse gebiedsdelen in Afrika en de Stille Oceaan.[20]

Ook op het terrein van de wetenschap nam Duitsland een internationaal vooraanstaande positie in. De bacterioloog Emil von Behring (1854-1917) ontdekte bij onderzoek naar infectieziekten een vaccin tegen difterie, waardoor vanaf 1892 de massale kindersterfte een halt kon worden toegeroepen.[21] Duitse wetenschappers blonken naast geneeskunde rond de eeuwwisseling ook uit in natuurkunde, psychologie en geesteswetenschappen. Max Planck (1858-1947) introduceerde onder meer in 1900 de kwantumtheorie en Albert Einstein (1879-1955) publiceerde in 1905 de relativiteitstheorie.[22] Veel Duitse wetenschappers werden voor hun prestaties onderscheiden met de Nobelprijs.[23] De wetenschap bracht diverse producten voort die het dagelijks leven sterk gingen beïnvloeden. Door de introductie van telefoon en telegraaf namen onder meer de communicatiemogelijkheden toe.[24]

Het bevolkingsaantal nam gedurende het Fin de Siècle fors toe. De populatie groeide van 45 naar 65 miljoen.[25] Duitsland had hiermee na Rusland het grootste inwoneraantal van Europa.[26] Onder invloed van de industrialisatie ontstond een grootschalige binnenlandse

---

[14] V. Ullrich (2001) 'Zukunft durch Expansion? Die wilhelminische Weltpolitik'. In: L. Gall (ed.) *Otto von Bismarck und Wilhelm II. Repräsentanten eines Epochenwechsels?*, Paderborn, p. 27 – p. 40, aldaar p. 27.
[15] S.J. Lee (1999) *Imperial Germany 1871-1918*, London/New York, p. 71.
[16] K. Hildebrand (1995) *Das vergangene Reich. Deutsche Außenpolitik von Bismarck bis Hitler*, Stuttgart, p. 154.
[17] C. Graf von Krockow (1992) *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*, Reinbek bei Hamburg, p. 80.
[18] M. Epkenhans (1991) *Die wilhelminische Flottenrüstung 1908-1914. Weltmachtstreben, industrieller Fortschritt, soziale Integration*, München, p. 25.
[19] K. Canis (1997) *Von Bismarck zur Weltpolitik. Deutsche Außenpolitik 1890 bis 1902*, Berlin, p. 223.
[20] M. Fröhlich (1994) *Imperialismus. Deutsche Kolonial- und Weltpolitik 1880-1914*, München, p. 40-42.
[21] R. Winau (1990) 'Der verbesserte Mensch'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I*, Reinbek bei Hamburg, p. 295-296.
[22] E. Johann en J. Junker (1970) *Deutsche Kulturgeschichte der letzten hundert Jahre*, München, p. 56-57.
[23] T. Nipperdey (1993) *Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München, p. 602, e.v.
[24] A. Hermann (1990) 'Auf eine höhere Stufe des Daseins erheben. Naturwissenschaft und Technik'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I*, Reinbek bei München, p. 312 – p. 336, aldaar p. 325-328.
[25] K.J. Bade (1987) 'Labour, migration, and the state: Germany from the late 19th century to the onset of the Great Depression'. In: K.J. Bade (ed.) *Population, labour and migration in 19th- and 20th- century Germany*, Leamington Spa, p. 59 – p. 85, aldaar p. 60.
[26] V. Ullrich (2004), p. 135.

migratie waarbij miljoenen Duitsers[27], met name de jongere generaties[28], van het platteland naar de industriële centra in het Westen trokken op zoek naar werk en een betere toekomst.[29] De steden namen door deze migratie sterk in omvang toe. Berlijn werd met 2,1 miljoen[30] inwoners na Parijs de grootste stad op het Europese vasteland.[31] De huisvesting van de nieuwkomers was in veel gevallen problematisch. Door het tekort aan woonruimte waren veel gezinnen aangewezen op kleine oncomfortabele één- of tweekamerwoningen in dichtbebouwde buitenwijken.[32]

Om de steun van de groeiende massa in Duitsland te verkrijgen, ontwikkelden de politieke partijen nieuwe strategieën en werd intensiever campagne gevoerd. Duitsland kreeg steeds meer te maken met het fenomeen massapolitiek. De samenleving werd mondiger en politiek was niet langer voorbehouden aan notabelen.[33] Groepen die voorheen niet aan de politiek hadden deelgenomen, verhieven steeds vaker hun stem en diverse belangengroepen betraden de politieke arena. Vakbonden vertegenwoordigden steeds prominenter het groeiende aantal arbeiders.[34] De sociaal-democraten vormden vanaf 1912 de grootste fractie binnen de Rijksdag. Hiermee was het machtsmonopolie van de conservatieven, katholieken en liberalen gebroken.[35]

Sociale thema's die voorheen niet bespreekbaar waren, kregen sinds het einde van de 19e eeuw in Duitsland steeds meer publieke aandacht. Hierdoor verbeterde de positie van onder meer vrouwen en seksuele minderheden. Vrouwen kregen toegang tot het hoger onderwijs en de vrouwelijke seksualiteitsbeleving werd niet langer genegeerd.[36] Daarnaast werd rond de eeuwwisseling, mede door de inspanningen van de Berlijnse arts Magnus Hirschfeld (1868-1935), homoseksualiteit bespreekbaar gemaakt.[37]

Met name in de grote steden ontstond een massacultuur, die zich onderscheidde van de burgerlijke en feodale elitecultuur.[38] Naast het serieuze toneel, dat onder leiding van regisseur Max Reinhardt (1873-1943) uitvoerings- en programmatechnisch sterk

---

[27] H. U. Wehler (1995) *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band: Von der 'Deutschen Doppelrevolution' bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, München, p. 503-504.
[28] V. Berghahn (2001), p. 191.
[29] V.R. Berghahn (1982), p. 5.
[30] V. Berghahn (2001), p. 186.
[31] N. Pounds (1996), p. 29-30.
[32] V. Ullrich (2004), p. 139.
[33] K.A. Lerman (2001) 'Wilhelmine Germany'. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*, London, p. 199 – p. 228, aldaar p. 199-200.
[34] O. Dann (1993) *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, München, p. 184.
[35] W. Halder, p. 83-85.
[36] U. Frevert (1990) 'Wo du hingehst ... '. Aufbrüche im Verhältnis der Geschlechter. Rollentausch anno 1908. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band II*, Reinbek bei Hamburg, p. 89 – p. 118, aldaar p. 95-97.
[37] J.C. Fout (1992) Sexual politics in Wilhelmine Germany: the male gender crisis, moral purity and homophobia. In: *Journal of the history of sexuality.* Jaargang 2, Nummer 3, p. 388 – p. 421, aldaar p. 396-397.
[38] F. Boterman (1999) 'Het Fin de Siècle in Duitsland en de moderniteit'. In: F. Boterman en P. de Rooy, *Op de grens van twee culturen. Nederland en Duitsland in het Fin de Siècle,* Amsterdam, p. 89 – p. 111, aldaar p. 93.

moderniseerde[39], ontstonden lichtvoetige tegenhangers. Cabaret, variété-[40] en circusvoorstellingen leverden alternatief vermaak. Daarnaast trokken de bioscopen een steeds breder publiek.[41] Ook moderne kunst en design kwamen in het Fin de Siècle volledig tot bloei.[42]

Tot slot namen de pers en de media een grote vlucht. In 1914 waren ruim 10.000 kranten- en tijdschriftentitels beschikbaar, 3.000 meer dan in 1885[43]. Door de komst van geavanceerde druktechnieken werden grotere oplagen bereikt. De berichtgeving werd breder, actueler en mondialer. En door de introductie van een efficiënt distributiestelsel kwam deze informatie voor iedereen binnen handbereik.[44]

### 1.3 Modernisme: zegen of hel?

Door de snelheid waarmee het bovengeschetste veranderingsproces zich voltrok, raakten grote delen van de Duitse samenleving gedesoriënteerd. Niemand kon immers voorspellen waar en wanneer de procesdynamiek zou eindigen. De opeenvolging van veranderingen leidden tot een algemeen gevoel van dreiging, onzekerheid en vervreemding.[45] Dit gevoel werd nog versterkt door het anonieme leven dat door de vele nieuwkomers in de grote steden geleid werd, waardoor regionale tradities en gebruiken steeds meer naar de achtergrond verdwenen.[46] Ook de bijkomende ontkerkelijking, waardoor het contact met het bovenaardse werd verbroken, voedde dit gevoel van onbehagen.[47]

Het gevoel van dreiging en onzekerheid trof met name de dragers van het Duitse culturele erfgoed: het Bildungsbürgertum, een burgerlijke elite bestaande uit ambtenaren, hoogleraren, dominees en beoefenaars van vrije beroepen als schrijvers, kunstenaars en journalisten. In de technisch-industriële samenleving die aan het ontstaan was, kwam de status van deze 'Gebildeten' steeds meer in het gedrang door de succesvolle entree van natuurwetenschappers, medici, ingenieurs, industriëlen en technici.[48] Als gevolg hiervan werden de idealistische waarden in Duitsland steeds meer vervangen door materiële waarden en werd de heersende cultuur, die wortelde in de Romantiek[49], langzaam

---

[39] O.G. Brockett (1995) *History of the theatre*, Needham Heights, p. 449-450.
[40] M. Jefferies (2001) Imperial Germany: cultural and intellectual trends. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*, London, p. 229 – p. 247, aldaar p. 243.
[41] T. Kuchenbuch (1992) *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*, Stuttgart/Weimar, p. 69-71.
[42] F. Boterman (1999), p. 93.
[43] T. Nipperdey, p. 797-801, 809.
[44] R. vom Bruch (1990) 'Der Zug der Millionen. Massengesellschaft im Aufbruch'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I*, Reinbek bei Hamburg, p. 92 – p. 120, aldaar p. 110.
[45] F. Boterman (1999), p. 94.
[46] M. Jefferies, p. 230.
[47] F. Boterman (1999), p. 97.
[48] Ibidem, p. 99.
[49] De Romantiek heeft betrekking op de periode eind 18e eeuw/ begin 19e eeuw.

overschaduwd door een snel oprukkende massacultuur.[50] Duitsland was volgens de 'Bildungsbürger' in een algehele crisis geraakt, met name veroorzaakt door de oprukkende moderniteit.[51] Er ontstond pessimisme, onzekerheid en een afkeer van de technisch-industriële wereld.[52] Kunst en cultuur werden beschouwd als de middelen waarmee Duitsland cultureel en politiek weer de weg kon worden gewezen.[53]

De moderne Duitse samenleving werd weliswaar unaniem door de diverse stromingen binnen het Bildungsbürgertum bekritiseerd en afgewezen, maar er was verschil in de wijze van handelen. Volgens de historicus Frits Boterman kan hierbij een onderscheid worden gemaakt in modernisten en anti-modernisten. De modernisten waren 'verstandsmodernisten', die weliswaar bereid waren zich aan te passen aan de moderne wereld en de modernisering als een onomkeerbaar proces accepteerden, maar anderzijds vervuld waren van een heimwee en verlangen naar de voormalige waarden. De anti-modernisten daarentegen, veelal jongeren afkomstig uit een burgerlijk-protestants milieu, wezen het rationalisme en materialisme in essentie af. De actuele maatschappelijke en politieke werkelijkheid werd door hen ontkend. Er leefde onder hen een sterk gevoel van heimwee naar een verloren gegaan tijdperk, dat weer hersteld moest worden. Velen doken onder in een irrationele werkelijkheid, zoals het symbolisme, de Jugendstil of de Heimatkunst. Daarnaast trokken velen zich terug in kleine alternatieve leefgemeenschappen en kunstenaarskolonies, die overal in Duitsland ontstonden, en een belangrijke rol speelden bij het doorbreken van de anonimiteit en het herstel van het menselijke contact.[54]

Een bekende kunstenaarskolonie was rond de eeuwwisseling gevestigd in Worpswede, een klein dorp in de omgeving van Bremen: 'Hier hatte sich eine Gruppe befreundeter Maler gefunden, die fern vom Akademismus und Pseudonaturalismus der Kunstschule inmitten einer unberührten Landschaft den Gleichklang zwischen der Welt ihrer Gefühle und der natürlichen Außenwelt suchte'.[55] De kunstenaars uit Worpswede kozen voor een leven in afzondering. Als reactie op de hectische en steeds onmenselijker industriesteden zochten zij naar een 'eiland van rust'. Alleen die aspecten van de werkelijkheid werden geaccepteerd, die strookten met hun romantische en jeugdige idealisme.[56]

Paula Modersohn-Becker (1876-1907) was een belangrijke vertegenwoordiger van de kunstenaarskolonie in Worpswede, waar zij zich vlak voor de eeuwwisseling vestigde. Daar kwam zij in contact met de dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) en de schrijver Carl

---

[50] F. Boterman (1999), p. 99.
[51] Ibidem, p. 107.
[52] F. Boterman (1996) *Moderne geschiedenis van Duitsland 1800-1990*, p. 188.
[53] F. Boterman (1999), p. 97-99.
[54] Ibidem, p. 107-108.
[55] M. Urban (1981) 'Die Norddeutschen: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlfs, Emil Nolde'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus 1905-1920*, München, p. 24 – p. 33, aldaar p. 25.
[56] K. Ruhrberg (1999) *Kunst van de 20e eeuw. Deel I: schilderkunst*, Hedel, p. 49.

Hauptmann (1858-1921), die haar aanspoorden om het naturalisme te verwerpen en de eigen spiritualiteit als uitgangspunt te nemen bij de keuze van onderwerpen.[57] Liefde, moederschap en persoonlijke gevoelens werden de belangrijkste thema's in haar werk. De verschijningsvormen van landschappen en personages werden door haar teruggebracht tot het formeel wezenlijke.[58] Voor Modersohn-Becker was het erg belangrijk om tijdens het schilderen niet aan de natuur te denken, maar te schetsen zoals het onderwerp in de natuur was ervaren.[59] De persoonlijke beleving stond bij haar dus centraal. Hiermee was ze, zonder dit overigens zelf te beseffen, één van voorlopers geworden van het expressionisme in Duitsland.

## 1.4 Expressionisme in Duitsland

### 1.4.1 Algemeen

Expressionisme is volgens de kunsthistoricus Rosemary Lambert de naam die in de 20e eeuw is gegeven aan schilderijen '... in which states of the mind have become the subject of the picture … depicted so forcefully that the ordinary appearance of things is distorted'.[60] Anderen typeren expressionisme als een tijdloos en mondiaal fenomeen in de kunst. Zo werd de Duitse schilder- en beeldhouwkunst volgens de kunsthistoricus Karl Ruhrberg al vanaf het begin gekenmerkt door spirituele diepgang en een dialoog met het metafysische[61], waarbij onder meer verwezen wordt naar het werk van de Duitse schilder Matthias Grünewald (1480-1528).

Het expressionisme dat zich vlak na de eeuwwisseling in Duitsland manifesteerde en vanaf 1923 weer naar de achtergrond verdween, was niet alleen een fase in de ontwikkeling van de Duitse kunst. Het drukte bovenal het levensgevoel uit van de jonge burgerlijke generatie[62], die als reactie op de toenemende industrialisering en rationalisering van de Duitse samenleving streefde naar een nieuwe en directe relatie met de werkelijkheid en daarnaast het evenwicht tussen verstand en gevoel wilde herstellen.[63]

De expressionisten verfoeiden de dubbele moraal van de bourgeoisie en keerden zich af van alles wat burgerlijk was. Het huwelijk werd bijvoorbeeld beschouwd als een gesticht. In plaats daarvan zou het recht op 'vrije liefde' moeten gelden. De expressionisten, dit waren schilders, schrijvers, theatermakers, regisseurs en architecten, zochten bewust het gezelschap van maatschappelijk achtergestelde groepen, zoals variété-artiesten, clowns,

---

[57] P.J.E. Davies (2007) *Janson's History of Art. The western tradition,* New Jersey, p. 954-955.
[58] K. Ruhrberg, p. 49.
[59] M. Urban (1981), p. 26.
[60] R. Lambert (1981) *The twentieth century*, Cambridge, p. 14.
[61] K. Ruhrberg*, p. 54.*
[62] D. Elger (2002) *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*, Hedel/Köln, p. 8
[63] K. Ruhrberg*, p. 54.*

zigeuners, prostituees en zwervers.[64] Zij hoopten op een revolutie die de bestaande verhoudingen zou omwerpen en pleitten voor een alomvattende 'Kreuzzug des Geistes'.[65]

Als tegenwicht voor de toenemende rationalisering en beïnvloed door onder meer de ideeën van de Oostenrijkse psychiater Sigmund Freud (1856-1939) richtten de expressionisten hun focus op het gevoel en de subjectiviteit. Het 'ik' en de eigen ervaringen werden belangrijk. Dit uitte zich in het onderzoeken van de eigen stemmingen en gevoelens en het streven naar een ongehinderde persoonlijke ontwikkeling.[66]

Menselijke instincten, emoties, sensaties, lusten en het onderbewuste kwamen centraal te staan.[67] De natuur was belangrijk, omdat het een tegengif vormde voor de fabrieken en de frustraties van het leven in de grote stad. De mens was immers door de voortschrijdende industrialisering steeds meer van zichzelf vervreemd geraakt en veranderd in een robot, die op bijna mechanische wijze zijn arbeid verrichte.[68] Expressionistische schilders trokken daarom alleen of in groepen vaak de natuur in en werkten daar in het open veld, met gebruik van felle kleuren - indien mogelijk rechtstreeks onverdund uit de tube aangebracht - , intuïtief en spontaan aan composities die de traditionele ideeën van moraliteit en sociale conventies uitdaagden. Personages werden zo veel mogelijk in hun natuurlijke omgeving ongeposeerd afgebeeld. Naakte mannen en vrouwen in Arcadische landschappen werden geliefde thema's.[69] Met een schrille, overdreven stijl, alsof er in waanzin of woede was gewerkt, zochten de expressionisten met choquerende, karikaturale en parodiërende afbeeldingen actief naar publieke aandacht.[70]

De thema's seksualiteit, dieren en mythologie vormden een belangrijke inspiratiebron voor de expressionisten en werden vaak gebruikt in hun werk.[71] Daarnaast lieten zij zich inspireren door primitieve culturen, volkskunst en tekeningen van kinderen en zwakzinnigen.[72] Ook waren zij gefascineerd door het leven in de grote stad, met name Berlijn.[73] De hectiek van de stad, met de bijbehorende 'Lichterglanz', 'Straßenlärm' en 'Eisenbahnrattern' werd zowel als hel en als artistieke hemel ervaren.[74] Het rumoer van de grote stad stond in schril contrast met de rust van de natuur, dat als een tegenhanger werd beschouwd. Expressionisten maakten daarnaast veel zelfportretten. Door zichzelf te schilderen, kon de kunstenaar meer over zijn eigen persoonlijkheid en psyche leren, werd de

---

[64] R. Hamann en J. Hermand (1976) *Expressionismus*, München, p. 25.
[65] Ibidem, p. 13.
[66] W.J. Brazill (1981) 'Art and The Panic Terror'. In: G. Chapple en H.H. Schulte (ed.) *The turn of the century. German Literature and Art, 1890-1915*, Bonn, p. 529 – p. 539, aldaar p. 531-532.
[67] H. Honour en J. Flemming (1982) *A world history of Art*, London/Basingstoke, p. 564.
[68] R. Hamann en J. Hermand, p. 28.
[69] S. Barron (1997) 'Themes of the Exhibition'. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*, London, p. 23 – p. 28, aldaar p. 23.
[70] R. Hamann en J. Hermand, p. 43.
[71] R.R. Brettell (1999) *Modern Art: 1851-1929*, Oxford, p. 31-32.
[72] S. Hunter en J. Jacobus (1985) *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, p. 13.
[73] S. Barron (1997), p. 24.
[74] H. Glaser (2002) *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München, p. 55.

individualiteit benadrukt en zette hij zich af tegen de paternalistische en autoritaire maatschappij.[75]

Het realiteitsgehalte van de afbeeldingen was volledig ondergeschikt aan het gevoel dat de schilder probeerde te vatten in het werk. De kunstenaar gebruikte grove, hoekige lijnen en intense kleurvlakken, die destijds werden beschouwd als technische radicaliteiten, om zijn gevoel en expressie optimaal over te brengen.[76] Het schilderij werd een 'dienblad met geestrijke ervaringen'.[77] Innerlijke waarheid werd belangrijker dan uiterlijke schoonheid.[78] De expressionistische kunstenaars schiepen een nieuwe esthetische werkelijkheid, die voortkwam uit 'individueller Kreativität von höchster Sublimierung', en wilden op geen enkele wijze de schijn wekken de heersende (culturele) waarden te vertegenwoordigen.[79]

Ondanks alle modernisering die plaatsvond, bleef Duitsland op cultureel terrein behoudend. Keizer Wilhelm II was in relatie tot kunst uitermate conservatief en het naturalisme was aan het begin van de 20e eeuw binnen de dominerende professionele kunstinstituten vooralsnog de toonaangevende stroming. Daarnaast was de keuzevrijheid voor onderwerpen bij tentoonstellingen ingeperkt door heersende artistieke conventies, waarbij de nadruk lag op met name historische en literaire onderwerpen[80] en het uitgangspunt dat kunst het 'edele, mooie en ware' moest weergeven.[81] Groepen jonge expressionistische kunstenaars richtten daarom onafhankelijke gezelschappen op om het eigen werk te kunnen tonen aan het publiek.[82]

Voor veel kunstenaars was het expressionisme een tijdelijke en vaak korte fase binnen hun gehele artistieke ontwikkeling.[83] De expressionistische kunstenaars waren veelal mannen. Vrouwen werden weliswaar getolereerd, maar zelden als gelijke behandeld.[84] Behalve in Duitsland waren ook in omliggende landen expressionistische kunstenaars actief. Egon Schiele (1890-1918), Oskar Kokoschka (1886-1980) en Herbert Boeckl (1894-1966) vertegenwoordigden het expressionisme in Oostenrijk. In Frankrijk hanteerden onder meer Georges Rouault (1871-1958) en de Italiaan Amadeo Modigliani (1884-1920) een expressionistische werkstijl.[85]

---

[75] S. Barron (1997), p. 25.
[76] J. Gaiger (2004) 'Expressionism and the crisis of subjectivity'. In: S. Edward en Paul Wood (ed.) *Art of the Avant-Gardes*, New Haven/London, p. 13 – p. 62, aldaar p. 13.
[77] P. Vogt (1981a) 'Einführung'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*, München, p. 9- p. 17, aldaar p. 14.
[78] K. Ruhrberg, p. 54.
[79] W.J. Mommsen (1993) 'Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich'. In: W. Hardtwig en H.H. Brandt (ed.) *Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, München, p. 254 – p. 274, aldaar p. 263.
[80] A. Bassie (2005) *Expressionism,* London, p. 13.
[81] W.J. Mommsen (1990) *Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main, p. 265.
[82] P. ten Doesschate Chu (2006) *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey, p. 518.
[83] D. Elger, p. 7.
[84] M. Stokstad (1995) *Art history*, New York, p. 1043-1044.
[85] K.M. Swoboda (1984) *Von der Romantik bis zur Moderne*, Wien/München, p. 211-213.

Het expressionisme stuitte binnen het gemoderniseerde, maar desondanks conservatieve Duitsland, op veel onbegrip en afwijzing. Erkenning en (financiële) ondersteuning kwam met name uit de hoek van progressieve kunsthandelaren. Tot slot was de vernieuwingsdrang van de expressionisten destijds niet uniek. Verschillende groepen in Duitsland, zoals 'Lebensreformer', 'Schulreformer' en 'Wandervögel', keerden zich tegen de toenmalige wilhelminische burgerlijkheid, met haar nadruk op orde en regelmaat.[86]

### 1.4.2 Voor- en naoorlogs expressionisme

De periode van het Duitse expressionisme startte net na de eeuwwisseling en vlakte af na 1923. Het expressionisme onderging onder invloed van de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) een fundamentele karakterwijziging. In dit kader dient een onderscheid te worden gemaakt tussen het voor- en naoorlogs expressionisme.

#### 1.4.2.1 Vooroorlogs expressionisme

Duitsland had aan het begin van de 20e eeuw geen culturele hoofdstad. De ontwikkeling van moderne kunst vond verspreid plaats in diverse regionale centra, waaronder Dresden en München.[87] In Dresden vestigde zich de kunstenaarsgemeenschap 'Die Brücke' en München werd de uitvalsbasis van het kunstenaarscollectief 'Der Blaue Reiter'. Beide groepen hebben een prominente rol gespeeld bij de doorbraak van het expressionisme in Duitsland.

#### 1.4.2.2 Die Brücke

Over het algemeen wordt de oprichting van 'Die Brücke' beschouwd als het begin van het expressionisme in Duitsland.[88] De oprichting vond in 1905 plaats door vier architectuurstudenten uit Dresden: Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Fritz Bleyl (1880-1966) en Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), die de rol van leider op zich nam.[89] De leden van 'Die Brücke' voerden zo veel mogelijk een gemeenschappelijk huishouden en atelierruimte werd gedeeld. Diverse Duitse en Europese kunstenaars hebben zich gedurende korte of langere tijd aan 'Die Brücke' verbonden, onder wie Max Pechstein (1881-1955), Emil Nolde, Cuno Amiet (1868-1961), Kees van Dongen (1877-1968) en Otto Mueller (1874-1930).[90]

Een passage uit het boek *Also sprach Zarathustra* (1883) van de Duitse filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) inspireerde tot de naamgeving van de groep. Een door een

---

[86] C. Hepp (1987) *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München, p. 105.
[87] Brettell, p. 31.
[88] Het begrip expressionisme werd in 1911 voor de eerste keer officieel gebruikt in de catalogus van de Berliner Secession.
[89] S. Hunter en J. Jacobus*, p. 113.*
[90] M.M. Moeller (2000) *Die Brücke. Meisterwerke aus dem Brücke-Museum Berlin*, München, p. 13-14.

sterke wil gedreven 'Übermensch' zou de brug vormen waarmee de wereld naar een 'glorieuze toekomst van nieuwe ideeën' werd geleid.[91] In 1906 verscheen in de vorm van een houtsnede het programma van 'Die Brücke': 'Mit dem Glauben an die Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt'.[92]

Wat de groep bijeenbracht, was de gedeelde afkeer van de in Duitsland heersende (seksuele) hypocrisie, materialistische decadentie en voortschrijdende industrialisatie. In plaats daarvan streefden de leden van 'Die Brücke' naar een nieuwe en betere wereld met een nieuw type mens[93], die weer in verbinding stond met zichzelf en de omringende natuur. De vrije natuur was voor de leden van 'Die Brücke' heel belangrijk.[94] In de zomermaanden werd daarom zo veel mogelijk buiten gewerkt, onder meer in het natuurgebied Moritzburg bij Dresden[95] en bij de Noord- en Oostzee.[96] 'Wir lebten in absoluter Harmonie ... '[97] schreef Max Pechstein in 1910 na een dergelijk oponthoud in de natuur.

De kunstenaars van 'Die Brücke' waren grotendeels autodidact en werkten intuïtief aan 'Kreide-, Tusch-, und Federzeichnungen, Aquarellen, Radierungen und Lithographien'.[98] De stijl van werken was niet theoretisch of ideologisch onderbouwd.[99] De vervaardigde kunst moest zo veel mogelijk direct, eerlijk en spiritueel geëngageerd zijn.[100] 'Die Brücke' trachtte 'Kunst als gestalterisches Element, als Ergebnis des inneren Empfindens und unabhängig vom Erreichen eines bestimmten Stils zu schaffen'.[101] De houtsnede, een techniek die sinds Albrecht Dürer (1471-1528) niet meer werd toegepast in Duitsland[102], was voor de leden van 'Die Brücke' een belangrijk uitdrukkingsmiddel. De houtsnede gaf door gedwongen reductie van details de essentie van het afgebeelde onderwerp weer.[103] Daarnaast droegen de vlakke lijnen en een versimpeling van de vorm bij aan het oproepen van sterke emoties.[104] In een breder kader werd de stijl van 'Die Brücke' beïnvloed door de progressieve Europese kunst

---

[91] P.J.E. Davies, p. 955.
[92] M.M. Moeller (2000), p. 11.
[93] Ruhrberg*, p. 52.*
[94] P. Kuhlmann-Hodick (1994) 'Nature and Primitivism: The Brücke'. In: K. Hartley, H.M. Hughes, P.K. Schuster en W. Vaughan (ed.) *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, New York, p. 370- p. 372, aldaar p. 370.
[95] J. Gaiger, p. 34.
[96] C. Hepp, p. 96.
[97] W.D. Dube (1989) 'Die Künstlergruppe Brücke'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*, München, p. 95 – p. 108, aldaar p.103.
[98] C. Hepp, p. 96.
[99] M.M. Moeller (1996) 'Die 'Brücke' in Dresden und Berlin'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (red.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*, Ostfildern-Ruit, p. 49 – p. 57, aldaar p. 55.
[100] S. Hunter en J. Jacobus*, p. 113.*
[101] M.M. Moeller (2000), p. 11.
[102] Ibidem, p. 12.
[103] K. Ruhrberg, p. 57-58.
[104] P.J.E. Davies, p. 958.

van onder meer Vincent van Gogh (1853-1890) en de fauvisten uit Frankrijk.[105] Tot slot vormde de Jugendstil een belangrijke inspiratiebron, met name door de kromme lijnen en eenvoudige verdeling van licht en donker.[106]

Afbeeldingen van naakte mannen en vrouwen in een natuurlijk landschap vormden een centraal thema van het geproduceerde werk in de beginjaren. Naaktheid werd beschouwd als een teken van oorspronkelijkheid en als symbool voor de fysieke en seksuele bevrijding van de mens.[107] Daarnaast werden veelvuldig circusartiesten en danseressen, maatschappelijke outsiders waar men zich mee identificeerde, als onderwerp gebruikt.[108] Er bestond ook een grote belangstelling voor de primitieve volkeren van Afrika en de Zuidzee-eilanden en de kracht en directheid van de voorwerpen die door deze volkeren werden gemaakt.[109] Naarmate het koloniaal bezit van Duitsland toenam, ontstonden onder meer in Berlijn, Dresden en Leipzig etnografische musea. De collecties vormden een grote inspiratiebron en werden uitgebreid bestudeerd.[110] De primitieve kunst werd geassocieerd met ongeremdheid en (seksuele) vrijheid. De visuele taal van de voorwerpen werd overgenomen en onder meer toegepast in afbeeldingen van negermaskers.[111]

Door het organiseren van tentoonstellingen probeerden de leden van 'Die Brücke' met hun nieuwe kunst in de openbaarheid te treden. De doorbraak voor het grote publiek kwam in 1907 met tentoonstellingen in de vooraanstaande galeries Richter en Arnold in Dresden. Daarnaast werden rondreizende tentoonstellingen in Duitsland, Zwitserland en Scandinavië georganiseerd om zo veel mogelijk publiek met het werk kennis te laten maken. Ook namen de kunstenaars deel aan door anderen georganiseerde tentoonstellingen.[112] Het hoogtepunt werd in 1912 bereikt met een deelname aan de 'Internationale Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler' in Keulen.[113]

In 1911 verhuisden de leden van 'Die Brücke' naar Berlijn. Vanaf dat moment verdween de vrije en intuïtieve wijze van werken steeds meer naar de achtergrond. De kunst werd intellectueler en verloor haar onschuld.[114] De stad maakte een grote indruk op de leden van 'Die Brücke' en dit werd royaal verwerkt in schilderijen en grafiek. Hectische straatscènes, tippelende prostituees, het nachtleven en rokerige cafés werden belangrijke

---

[105] M.M. Moeller (2000), p. 11-12.
[106] J. Gaiger, p. 27.
[107] W.D. Dube (1989), p. 103.
[108] G. Kolberg (1996) 'Vom Aufbruch bis zur Verfremung'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*, Ostfildern-Ruit, p. 23 – p. 37, aldaar p.24.
[109] R. Goldwater (1986) *Primitivism in modern art*, Cambridge/London, p. 105.
[110] G. Perry (1993) 'Primitivism and the modern'. In: C. Harrison, F. Frascina en G. Perry (red.) *Primitivism, Cubism, Abstraction. The early twentieth century*, p. 3 – p. 82, aldaar p. 73.
[111] J. Gaiger, p. 33.
[112] Ibidem, p. 24.
[113] M.M. Moeller (2000), p. 14-15.
[114] M.M. Moeller (1996), p. 51.

thema's.[115] Met name Kirchner was gefascineerd door het 'erotisch-neurotisches Straβenballett'[116] van Berlijn.

De individualiteit van de leden nam in Berlijn toe. Ieder begon zijn eigen persoonlijkheid te ontwikkelen en probeerde onafhankelijk van de andere leden zijn eigen weg en stijl van werken te vinden. Door de hectiek en agressiviteit van de stad werd de onderlinge vervreemding vergroot.[117] Niet elk lid bleek even goed opgewassen te zijn tegen het bestaan in de grote stad. In het werk van Erich Heckel doken steeds vaker tragische elementen op, zoals zieken, stervenden en krankzinnigen.[118] Het bleek uiteindelijk steeds moeilijker te zijn om in Berlijn de groepsband te handhaven. 'Die Brücke' viel in 1913 uit elkaar.[119]

#### 1.4.2.3 Der Blaue Reiter

Door het kosmopolitische karakter was München rond de eeuwwisseling een geliefde vestigingsplaats voor veel internationale kunstenaars.[120] De concentratie van kunstenaars, hoofdzakelijk gevestigd in de wijk Schwabing, was mondiaal beschouwd ongeëvenaard.[121] München bezat weliswaar talloze musea en galeries, maar de mogelijkheden voor de introductie van modernistische kunstuitingen en artistieke vernieuwing bleven ook hier beperkt. Om in deze behoefte te voorzien, formeerden progressieve jonge kunstenaars groepen, die hun eigen tentoonstellingen organiseerden. In dit kader werd onder meer in 1909 de avantgardistische expositievereniging Neue Künstlervereinigung München (NKVM) opgericht, waar diverse Duitse en buitenlandse kunstenaars zich bij aansloten. De Rus Wassily Kandinsky (1866-1944) werd de leidende figuur. De NKVM organiseerde een aantal tentoonstellingen in de galerie Thannhauser in München, waar diverse Duitse en buitenlandse kunstenaars aan deelnamen, onder wie Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973) en André Derain (1880-1954).

In het najaar van 1911 kwam het binnen de NKVM tot een breuk. Kandinsky, Gabriele Münter (1877-1962) en Franz Marc (1880-1916) organiseerden onder de naam 'Der Blaue Reiter' in de periode 1911-1912 een tweetal alternatieve tentoonstellingen.[122] Aan deze tentoonstellingen namen onder meer de kunstenaars Eugen von Kahler (1882-1911), Robert Delaunay (1885-1941), Paul Klee (1879-1940), Emil Nolde, Kasimir Malevich (1878-1935) en

---

[115] M.M. Moeller (2000), p. 15-16.
[116] E. Roters (1989) 'Groβstadt-Expressionismus: Berlin und der deutsche Expressionismus'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*, München, p. 247 – p. 261, aldaar p. 251.
[117] M.M. Moeller (2000), p. 15-16.
[118] M.M. Moeller (1996), p. 56-57.
[119] S. Hunter en J. Jacobus (1985), p. 117.
[120] Ibidem, p. 117.
[121] P. Jelavich (1996) 'Literature and the arts'. In: R. Chickering (ed.) *Imperial Germany: a historical companion*, Westport, p. 377 – p. 408, aldaar p. 388.
[122] Ibidem, p. 68-72.

verschillende leden van 'Die Brücke' deel.[123] 'Der Blaue Reiter' was door de intensieve participatie van buitenlandse kunstenaars internationaler georiënteerd dan 'Die Brücke', die primair wortelde in de Duitse tradities.[124]

De naam 'Der Blaue Reiter' ontstond spontaan. Marc had een liefde voor paarden en Kandinsky hield van ruiters. Beiden hielden van de kleur blauw.[125] De kleur blauw stond volgens Kandinsky symbool voor de overwinning op het materiële.[126] Daarnaast werd de kleur in verband gebracht met het verlangen van de hoofdpersoon uit Novalis'[127] roman *Heinrich van Ofterdingen* (1800) naar een mysterieuze blauwe bloem[128], die tijdens de Romantiek symbool stond voor een intens verlangen naar een diepe spirituele ervaring.[129] Spiritualiteit kon volgens Kandinsky tegenwicht bieden aan de voortschrijdende industrialisering van de westerse samenleving, die naar zijn mening spiritueel bankroet was.[130]

Evenals 'Die Brücke' bezocht ook Kandinsky, veelal in gezelschap van Münter en de kunstenaars Marianne von Werefkin (1870-1938) en Alexej von Jawlensky (1864-1941), het Duitse platteland voor inspiratie en reflectie. Het pittoreske dorp Murnau in de Zuid-Beierse Alpen werd door hen beschouwd als een voorbeeld van onaangetaste rustieke eenheid en vroomheid.[131] In deze omgeving en in de gefabriceerde volkskunst uit het gebied, met name glasschilderingen, zochten ze naar authenticiteit.[132]

De kunstenaars van 'Der Blaue Reiter' waren over het algemeen intellectueler en meer ontwikkeld dan de leden van 'Die Brücke', waar spontaniteit en 'Sturm und Drang' de boventoon voerden.[133] Volgens de kunsthistoricus Shulamith Behr betrof het een elitair gezelschap, dat zich achter een bureau even goed thuis voelde als achter een schildersezel.[134] Met name Kandinsky was een theoreticus, die droomde van een kunst die uitsteeg boven het verstand en de fysieke realiteit en op intuïtieve wijze de onderliggende harmonie van het universum weergaf.[135] Hij verwerkte veel van zijn ideeën in semi-wetenschappelijke teksten. Geïnspireerd door onder meer de ideeën van de Oostenrijkse antroposoof Rudolf Steiner (1861-1925), die beweerde dat kunst de weg wees in het proces

---

[123] J. Gaiger, p. 48-49.
[124] I. Rogoff (1998) 'Modern German art'. In: E. Kolinsky en W. van der Will (ed.) *The Cambridge Companion to Modern German Culture*, Cambridge, p. 262.
[125] R. Heller (2003) 'The Blue Rider'. In: Costa Meyer, E. da, en F. Wasserman (ed.) *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*, New York/Paris, p. 66-67..
[126] A. Hoberg (1996) 'Die Künstler des Blauen Reiter'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*, Ostfildern-Ruit, p. 83 - p. 95, aldaar p. 88-89.
[127] Novalis (1772-1801): Duitse schrijver uit de periode van de Romantiek.
[128] P. Kuhlmann-Hodick, p. 373.
[129] J. Gaiger, p. 48.
[130] P.J.E. Davies, p. 958-959.
[131] S. Behr (2002) *Expressionisme*, London/Bussum, p. 36.
[132] Ibidem, p. 32.
[133] R. März (1997) 'German Romanticism and the Expressionist Utopia'. In: S. Barron en W.D. Dube (red.) *German expressionism: art and society*, London, p. 63 – p. 68, aldaar p. 64.
[134] Behr, p. 32.
[135] P. Kuhlmann-Hodick, p. 374.

van geestelijke vooruitgang van de mens, en dat het zichtbaar maken van het spirituele een heilige opdracht van de kunstenaar was[136], verscheen in 1911 het manuscript *Über das Geistige in der Kunst*, waarin Kandinsky de door hem vervaardigde kunst met theoretische principes onderbouwde.[137] Van elke kunstenaar werd door hem onder meer een fundamentele eerlijkheid geëist, die volgens Kandisnky terug te vinden was in primitieve of volkskunst. Daarnaast was de 'innerlijke klank', het zogenaamde muzikale beeld, doorslaggevend voor de kwaliteit van een werk.[138]

In 1912 verscheen 'Der Blaue Reiter Almanach'[139], waar sinds 1911 door Marc en Kandinsky aan was gewerkt. De almanak was een bonte verzameling van essays, kindertekeningen, niet-westerse kunst, glasschilderingen, borduurwerk, delen van composities van Alban Berg (1885-1935) en Anton von Webern (1883-1945), uitspraken van Goethe (1749-1832)[140] en door leden van 'Der Blaue Reiter' vervaardigde kunst. De almanak bevatte onder meer werk van Alfred Kubin (1877-1959), Münter, Klee en Von Jawlensky[141]. Met de inhoud van de almanak wilde Kandinsky laten zien op welke artistieke wijze in de loop der tijd vorm was gegeven aan het 'innerlijk leven' van de mens[142]. Het voornemen om een tweede almanak uit te brengen en 'Der Blaue Reiter' te formaliseren, werd nooit verwezenlijkt. Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog waren Kandinsky en Von Jawlensky gedwongen Duitsland te verlaten. Münter emigreerde naar Zweden.[143] Hiermee kwam een einde aan 'Der Blaue Reiter'.

Na de oorlog hebben Kandinsky, Lyonel Feininger (1871-1956), Klee en Von Jawlensky onder de naam 'Die Blauen Vier' nog pogingen ondernomen om de oorspronkelijke ideeën van 'Der Blaue Reiter' nieuw leven in te blazen. Het publieke draagvlak hiervoor was echter minimaal.[144]

#### 1.4.2.4 De expressionisten uit het Rijnland

Naast 'Die Brücke' en 'Der Blaue Reiter' bestond rond 1913 in het Rijnland voor een korte periode een kunstenaarskring rond August Macke (1887-1914). Tot deze kring behoorden onder meer Heinrich Nauen (1880-1940), Heinrich Campendonk (1889-1957) en Max Ernst (1891-1976). Thema's als seksualiteit en de problematiek in de grote steden, kenmerkend voor veel werk van 'Die Brücke', werden door de expressionisten uit het Rijnland niet aangeroerd. Ook ontbrak een metafysische lading, die zo kenmerkend was voor 'Der Blaue

[136] H. Janssen (1998) *Kandinsky rond 1913. De wensdroom van een nieuwe kunst*, Zwolle, p.12.
[137] R. Heller, p. 67.
[138] H. Janssen, p.12.
[139] R. Heller, p.74-76.
[140] P. Kuhlmann-Hodick, p. 373.
[141] P. Vogt (1981b) 'Der Blaue Reiter'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*. München, p. 201 – p. 209, aldaar p. 204.
[142] J. Gaiger, p. 49.
[143] Ibidem, p. 50.
[144] R. März, p. 67-68.

Reiter'. In plaats daarvan stond in het werk van de expressionisten uit het Rijnland de harmonie van het (burgerlijk) individu centraal, wat door de toepassing van een heldere, rustige opbouw van de beeldelementen werd benadrukt. Onderwerpen als de relatie tussen een moeder en haar kind en het flaneren van de bourgeoisie in een park werden veelvuldig gekozen.[145]

#### 1.4.2.5 Zelfstandige expressionisten

Vanzelfsprekend waren er in Duitsland ook expressionistische kunstenaars die ervoor kozen om onafhankelijk van een kunstenaarscollectief te opereren. Hiertoe behoorden onder meer Christian Rohlfs (1849-1938) en Käthe Kollwitz (1867-1945). Daarnaast waren er kunstenaars die zich tijdelijk aan een collectief verbonden, maar uiteindelijk de voorkeur gaven aan een solitair bestaan. Hiertoe behoorde onder meer Emil Nolde.

#### 1.4.2.6 Naoorlogs expressionisme

Tijdens de oorlogsjaren kwam een nieuwe en jongere generatie expressionisten naar voren, waartoe onder meer George Grosz (1893-1959) en Otto Dix (1891-1969) behoorden.[146]

De Eerste Wereldoorlog werd voor de expressionisten een ingrijpende ervaring. In lijn met de algemene stemming in Duitsland werd de oorlog aanvankelijk ook door de expressionisten met geestdrift begroet. Het geloof in de louterende krachten van de oorlog was groot. Het zou de bestaande en als drukkend ervaren orde vernietigen en de weg vrij maken voor de opbouw van een betere maatschappij, waarvan de expressionisten zich als de profeten zagen.[147] Als strijdende soldaten op het slagveld zocht men de grote gemeenschapservaring van een jeugd, die de traditioneel burgerlijke klassengrenzen zou verpletteren. De expressionisten waren gefascineerd door de enerverende omstandigheden aan het front. Vechtscènes, soldaten in uniform, doden, stervenden en gewonden werden tijdens de Eerste Wereldoorlog belangrijke thema's in het werk.[148]

Veel kunstenaars, onder wie Max Beckmann (1884-1950), Kirchner, Heckel, Macke, Dix en Marc, meldden zich vrijwillig als soldaat. 'Meine Kunst kriegt hier zu fressen'[149], was de stellige overtuiging van Erich Heckel. Een minderheid, onder wie Pechstein, Grosz, Ludwig Meidner (1884-1966) en Conrad Felixmüller (1897-1997), deelde het enthousiasme

---

[145] P. Dering (1996) 'Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und sein Kreis'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*, Ostfildern-Ruit, p. 119 – p. 128, aldaar p. 119 e.v.
[146] E. Roters, p. 257-258.
[147] S. Barron (1989) 'Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft'. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*, München, p. 11 – p. 39, aldaar p.12.
[148] J. Weinstein (1997) 'Expressionism in War and Revolution'. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*, London, p. 35 – p. 44, aldaar p. 36.
[149] M. Krause (1999) 'Das ist doch famos, wie sie sich da über Menschen heben können. Erich Heckel im Ersten Weltkrieg'. In: M.M. Moeller (ed.) *Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus*, München, p. 55 – p. 62, aldaar p. 55.

omtrent de oorlog niet. Geconfronteerd met eenzaamheid, verslagenheid en wanhoop[150] en het grote aantal slachtoffers sloeg de euforie bij de aanvankelijke voorstanders van de oorlog ook snel om. Patriottisme maakte steeds meer plaats voor afstandelijkheid, desillusie, cynisme en politieke oppositie.[151] In de grote steden werd de actuele situatie onderwerp van gesprek tussen kunstenaars en schrijvers. Kunst, literatuur en politiek smolten steeds meer samen; een proces dat werd geïntensiveerd door de publicatie van links-liberale avantgardistische tijdschriften als *Der Sturm* en *Die Aktion*. In deze uitgaven, waar diverse schrijvers en kunstenaars aan meewerkten, werd aandacht besteed aan literatuur, kunst, cultuur en politiek.[152] Aangeslagen door de ontwikkelingen van de oorlog en om de gevoelde pijn te verbeelden, namen diverse kunstenaars religieuze thema's als de Apocalyps en de opstanding van Christus als onderwerp voor hun werk.[153] Door de gruwelen van de loopgravenoorlog stortten velen, onder wie Kirchner en Beckmann, geestelijk en lichamelijk in en verlieten voortijdig de strijd. Anderen, onder wie Macke en Marc, sneuvelden op het slagveld.[154]

Het naoorlogse Duitsland, democratisch zwak en kampend met hongersnood en een slepende inflatie, werd in november 1918 geconfronteerd met een socialistische revolutie. Keizer Wilhelm II vluchtte naar Nederland en de sociaal-democraat Philipp Scheidemann (1865-1939) riep in Berlijn de republiek uit,[155] waarna een coalitie bestaande uit de SPD en USPD als tijdelijke regering optrad. In Berlijn werden openbare gebouwen door arbeiders en soldaten bezet. Naar Russisch voorbeeld werden raden opgericht.[156] Aangemoedigd door de ontwikkelingen om hen heen werden veel expressionisten, onder wie Schmidt-Rottluff, Pechstein, Klee en Dix, politiek actief. Talloze links-geëngageerde kunstenaarsgroepen, -verenigingen en –raden schoten verspreid door Duitsland als paddenstoelen uit de grond[157], waaronder de Novembergruppe en de Dresdner Sezession Gruppe 1919.[158] Naast de roep om representatie van expressionistische kunst in de nationale musea[159] werd de behoefte aan een betere wereld benadrukt[160] en pleitte men voor een nauwe verbondenheid tussen kunstenaar, regering en burger.[161] De expressionisten hadden niet de hoop gevestigd op de totstandkoming van een klassenloze maatschappij, maar streefden naar een situatie van

[150] S. Barron (1997), p. 25-26.
[151] J. Weinstein, p. 38.
[152] E. Roters, p. 253.
[153] J. Weinstein, p. 39.
[154] D. Elger, p. 12-13.
[155] F. Boterman (1996), p. 251.
[156] J. Weinstein, p. 41.
[157] P.W. Guenther (1989) 'Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo'. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*, München, p. 103 – p. 119, aldaar p. 103.
[158] S. Barron (1989), p. 14.
[159] J. Weinstein, p. 42-43.
[160] S. Barron (1989), p.23.
[161] S. Barron (1997), p. 26-27.

‘mitfühlende brüderliche Gesinnung’[162], een algehele internationale solidariteit tussen de mensen.[163] Er was oog voor de maatschappelijke ongelijkheid en de noden van de armen[164], waarmee men zich verbonden voelde. Volgens Ludwig Meidner waren immers ook kunstenaars en dichters persoonlijk vertrouwd met armoede en honger[165].

De naoorlogse kunst was anti-militaristisch en politiek-sociaal geëngageerd. De kunstenaars probeerden door middel van artistieke stellingname direct in te grijpen in de actuele politieke situatie.[166] Naast de ervaringen uit de oorlog werden onder meer door Grosz en Dix de onfatsoenlijkheden van het naoorlogse leven belicht. Arbeiders, verminkte oorlogsveteranen, corruptie in de grote steden, bedelaars, prostitutie en de erbarmelijke omstandigheden waaronder grote delen van de bevolking leefden, werden veelvuldig getoond.[167] Daarnaast werd door expressionistische kunstenaars meegewerkt aan de totstandkoming van diverse links-georiënteerde affiches, brochures en tijdschriften, waarin werd gereageerd op de politieke dagelijkse realiteit. De jeugd en bevlogenheid van de makers kwamen tot uitdrukking in de titels: *das Neue Pathos*, *Neues Deutschland* en *das Junge Deutschland*.[168]

Met de invoering van de rentemark in 1923 kwam er een einde aan de inflatie en stabiliseerde de economische situatie.[169] Steeds meer kunstenaars stelden vast dat de politieke revolutie niet in overeenstemming kon worden gebracht met een artistieke revolutie. De steun vanuit de arbeidersklasse bleef uit.[170] Het expressionisme had gefaald. Velen keerden zich gedesillusioneerd af van de politieke inhoud in hun werk en grepen steeds meer terug op religieuze thema’s, die met kleur en gevoel werden doordrenkt. Bepaalde religieuze thema’s werden als metafoor gebruikt voor het lijden van de verliezer. De kruisiging van Christus, het laatste oordeel en het martelaarschap van St. Sebastiaan werden veel voorkomende thema’s[171]. Kunstenaars gingen steeds meer hun eigen weg en er ontstond langzaam aan een nieuwe meer realistische manier van werken, de Neue Sachlichkeit, die zich vanaf 1925 over Duitsland verspreidde.[172]

---

[162] B.S. Myers (1957) *Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch*, Köln, p. 13.
[163] S. von Wiese (1989) ’Sturm durch diese Welt. Die internationale Zielrichtung des Expressionismus’. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*, München, p. 121 – p. 127, aldaar p. 125.
[164] S. Barron (1989), p.13.
[165] S. Hunter en J. Jacobus, p. 126-127.
[166] E. Roters, p. 257-258.
[167] P. Wood (1993) ’Realisms and realities’. In: B. Fer, D. Batchelor en P. Wood (ed.) *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*,p. 250 – p. 333, aldaar p. 294.
[168] S. Barron (1989), p.29.
[169] W.D. Dube (1997) ’Introduction ’. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*, London, p. 15 – p. 22, aldaar p. 17.
[170] S. Barron (1989), p. 38.
[171] Ibidem, p. 31.
[172] Ibidem, p. 38.

De nieuwe zakelijkheid, onder meer sterk tot uiting komend in het werk van Christian Schad (1894-1982), Georg Schrimpf (1889-1938), Rudolph Schlichter (1890-1955) en Dix[173], hanteerde in vergelijking tot de spontane manier van werken bij het expressionisme een uiterst gedetailleerde weergave.[174] Afstandelijkheid[175], scepticisme en onverschilligheid voerden voortaan de boventoon in satirische en bijtende scènes, waarin het naoorlogse Duitsland werd geportretteerd. Op 30 januari 1933 grepen de nationaal-socialisten de macht en werd de moderne kunst in Duitsland steeds meer aan banden gelegd.

[173] I. Rogoff, p. 267.
[174] S. Hunter en J. Jacobus, p. 129.
[175] P. Wood, p. 295.

# 2 Emil Nolde

## 2.1 Nolde's leven

Emil Nolde werd op 7 augustus 1867 geboren als Hans Emil Hansen. Hij groeide op als het zesde kind van een vroom protestants boerengezin uit het dorp Nolde, vlak bij de Duits-Deense grens, waar zijn voorouders al vele generaties woonden.[176] Nolde had een gelukkige jeugd, 'ganz durchtränkt vom Erlebnis der heimatlichen Landschaft'.[177] In de zomermaanden viste hij en maakte lange tochten over het platteland.[178] Tekenen en schilderen oefenden al vroeg een grote aantrekkingskracht op hem uit. 'Die zwei wöchentlichen Zeichenstunden … konnte ich gar nicht abwarten'[179], schreef Nolde in *Das eigene Leben*, het eerste deel van zijn autobiografie. Nolde had als kind één grote droom: hij wilde schilder worden. Dit voornemen stuitte echter op groot verzet bij zijn vader.[180] Na de dorpsschool, die in de periode 1873-1883 werd bezocht[181] en waar hij niet bovenmatig had gepresteerd[182], werkte Nolde dus aanvankelijk mee op de ouderlijke boerderij.[183] Dit bleek geen succes. Het tekenen boeide hem meer dan de dagelijkse werkzaamheden in de stallen: 'In der Scheune zeichnete ich, wo hierzu ein Platz sich fand, oder auch saß ich stumm versunken, bis hungrig die Pferde mit den Hufen scharrten, und die Ochsen, sie brüllten'.[184] Uiteindelijk kreeg hij toestemming om in 1884 te starten met een vierjarige opleiding tot houtsnijder in de meubelfabriek van Heinrich Sauermann (1842-1904) in Flensburg, waar hij eveneens lessen technisch tekenen volgde.[185] Op 20 mei 1888 ontving Nolde het diploma hulphoutsnijder.[186]

In de 'Wanderjahre' die volgden, werkte hij als houtsnijder, tekenaar en modelleur bij diverse meubel- en galanteriewarenfabrieken in München, Berlijn en Karlsruhe, waar hij eveneens de Kunstgewerbeschule bezocht. De overgang van het platteland naar de grote stad verliep niet gemakkelijk. De vrije tijd bracht Nolde grotendeels door op zolderkamers bij hospita's en hij veranderde in een enigszins schuwe en teruggetrokken jongeman. Hij dacht veel na en werd gekweld door gevoelens van minderwaardigheid en eenzaamheid: 'Wenn

---

[176] A. Fluck (2003b) 'Biografie '. In: J. van Es (red.) Emil *Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 22 – p. 25, aldaar p. 22.
[177] W. Haftmann (1959) *Emil Nolde*, Köln, p. 14.
[178] E. Nolde (2002a) *Das eigene Leben*, Köln, p. 50.
[179] Ibidem, p. 42.
[180] M. Reuther (1999a) 'Biografische Übersicht'. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*, München, p. 301 – p. 307, aldaar p. 301.
[181] M. Reuther (1985) *Das Frühwerk Emil Noldes. Vom Kunstgewerbler zum Künstler*, Köln, p. 338.
[182] H.P. Johannsen (1974) 'Emil Noldes Leben in seiner Heimat an der Grenze'. In: H. Schlegelberger, T. Flink en H.P. Johannsen (ed.) *Emil Hansen aus Nolde: der Maler aus dem schleswigschen Grenzland, eine Gestalt zwischen Deutschland und Dänemark*, Flensburg, p. 11 – p. 48, aldaar p. 14.
[183] A. Fluck (2003b), p. 22.
[184] E. Nolde (2002a), p. 44.
[185] A. Fluck (2003b), p. 22.
[186] Ibidem, p. 22.

ich irgendwo allein zwischen viele Menschen saß, fühlte ich mich grenzenlos einsam und saß im scheuen Glauben, daß ein jeder diesen Sonderling belächle'.[187]

In het najaar van 1891, na een herstelperiode in het kader van tuberculose[188], solliciteerde Nolde op een baan als vakleerkracht technisch tekenen aan het Industrie- und Gewerbemuseum in het Zwitserse St. Gallen. Hij werd aangenomen en zou er tot 1898 les geven in landschapstekenen en modelleren.[189] De schoolvakanties bracht Nolde zo veel mogelijk door op de ouderlijke boerderij, waar hij in de vrije natuur naar eenden en vossen speurde[190] en dagtochten naar de Oostzee maakte.[191] Nolde maakte vanuit St. Gallen talrijke bergtochten door de Zwitserse Alpen, zocht het gezelschap van de plaatselijke boerenbevolking[192] en ontwikkelde zich tot een geoefend bergbeklimmer, die onder meer de Matterhorn en de Monte Rosa bedwong.[193] De ervaringen van deze bergtochten werden verwerkt in een reeks kleurrijke afbeeldingen van beroemde Alpentoppen als sprookjesfiguren, die Nolde vanaf 1896 als 'Bergpostkarten' in grote oplage liet drukken. Het financiële succes van deze kaarten, in korte tijd verdiende hij 25.000 Zwitserse franken[194], werd aangewend voor de start van een carrière als professioneel schilder.[195] Hij nam ontslag en wendde zich tot de Kunstakademie in München, waar hij door de schilder Franz von Stuck (1863-1928) werd afgewezen. Nolde volgde vervolgens lessen aan de particuliere schildersschool van Friedrich Fehr (1862-1927). Aansluitend ging hij in 1899 in Dachau in de leer bij de schilder Adolph Hölzel (1853-1934).[196] Om zijn kennis van kunst te vergroten, bezocht hij in deze periode de schilderijencollecties in de Pinakothek in München en kwam hierdoor in aanraking met het werk van Arnold Böcklin (1827-1901), Wilhelm Leibl (1844-1900) en de oude Duitse meesters. Daarnaast analyseerde hij aan de hand van reproducties het werk van Francisco Goya (1746-1828), Jean François Millet (1814-1875) en Adolph Menzel (1815-1905).[197] In 1900 bracht Nolde een bezoek aan Parijs, waar hij enkele maanden aan de Académie Julien lessen naakttekenen volgde[198] en in het Louvre onder meer Giorgione (1477-1510), Titiaan (1487-1576), Rubens (1577-1640), Rembrandt (1607-1669)[199] en de Franse impressionisten bestudeerde.[200]

---

[187] E. Nolde (2002a), p. 83.
[188] M. Reuther (1999a), p. 301.
[189] M. Urban (1987) 'Emil Nolde. Biographische Übersicht'. In: T. Osterwold en M. Urban (ed.) *Emil Nolde*, Stuttgart, p. 227 – p. 234, aldaar p. 227.
[190] E. Nolde (2002a) , p. 119.
[191] M. Reuther (1985), p. 350.
[192] Ibidem, p. 352.
[193] E. Nolde (2002a), p. 139.
[194] A. Fluck (2003b), p. 22.
[195] M. Reuther (1999a), p. 302.
[196] A. Fluck (2003b), p. 22.
[197] M. Urban (1987), p. 227.
[198] E. Nolde (2002a), p. 202.
[199] A. Fluck (2003b), p. 22.
[200] E. Nolde (2002a), p. 202.

In het najaar van 1900 huurde de drieëndertigjarige Nolde een atelier in Kopenhagen[201], waar hij weliswaar contact kreeg met enkele Deense schilders, onder wie Viggo Johannsen (1851-1935) en Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958)[202], maar zich desalniettemin een buitenstaander voelde.[203] Om het isolement te doorbreken, probeerde Nolde via advertenties in een plaatselijke krant sociale contacten op te doen en wierf hij voor een naaktmodel. Beide acties werden geen succes.[204] Gedurende de zomermaanden verbleef Nolde om te schilderen in het kleine vissersdorp Lildstrand, aan de noordkust van Jutland.[205] Hij hielp er de plaatselijke vissers bij de haringvangst en het binnenhalen van de netten en maakte lange trektochten door de duinen en heidevelden.[206] Om contact met de buitenwereld te houden en de eenzaamheid te verdringen, schreef hij vanuit Lildstrand talloze korte brieven met allerhande fantasieën en verhalen aan diverse mensen, onder wie zijn moeder. Ook met de jonge Deense actrice Ada Vilstrup (1879-1946), die hij in het voorjaar van 1901 tijdens een wandeling in het noorden van Denemarken had ontmoet[207], startte Nolde een intensieve briefwisseling, resulterend in een wederzijdse vriendschap en innige verliefdheid.[208] Op 25 februari 1902 traden Ada en Emil in Frederiksberg[209], nabij Kopenhagen, in het huwelijk. Hij kon vanaf dat moment zijn leven en kunst met iemand delen. Tegelijkertijd veranderde hij de achternaam Hansen in Nolde.[210]

Aanvankelijk woonde het echtpaar in een atelier aan de Hubertusallee in Berlijn-Grunewald.[211] Berlijn, 'mit seinem Flitterglanz, mit seiner Armut, mit seinem Reichtum – die Menschen alle an sich ziehend, blendend, verbrennend'[212], was voor Nolde een moloch; synoniem voor menselijke ontworteling, decadentie, vervreemding en ellende.[213] Berlijn stond daarmee lijnrecht tegenover de heilzame omgeving van zijn geboortegrond. Tegelijkertijd was hij geboeid door het nachtleven in Berlijn met haar visuele en erotische bekoringen[214], waarin hij zich vanaf 1910 actief zou gaan begeven. De financiële reserves, opgebouwd door de successen in Zwitserland, waren inmiddels bijna uitgeput. Ada en Emil kampten met koude en honger en kozen in 1902 voor een tijdelijke intrek in Nolde's ouderlijke boerderij.[215] In deze periode stierf Nolde's moeder, zijn vader was al enkele jaren

---

[201] A. Fluck (2003b), p. 22.
[202] M. Urban (1987), p. 227.
[203] E. Nolde (2002a), p. 223.
[204] Ibidem, p. 226.
[205] A. Fluck (2003b), p. 22.
[206] E. Nolde (2002a), p. 230-239.
[207] M. Urban (1987), p. 228.
[208] E. Nolde (2002a), p. 240.
[209] M. Reuther (2007) 'Emil Nolde in Berlin. – Viel Augenreiz war allenthalben'. In: M. Reuther (Her.) *Nolde in Berlin. Tanz Theater Cabaret*, Köln, p. 21 – p. 35, aldaar p. 28.
[210] E. Nolde (2002a), p. 247.
[211] M. Reuther (2007), p. 28.
[212] E. Nolde (2002b) *Jahre der Kämpfe*, Köln, p. 136.
[213] M. Reuther (2007), p. 22.
[214] D. Elger, p. 115.
[215] E. Nolde (2002b), p. 13.

eerder overleden. Na een kort verblijf in Flensburg[216], waar men in anonimiteit leefde, vertrok het echtpaar in het voorjaar van 1903 naar het eiland Alsen, '… ein wundervolles, fruchtbares Stück Land, mit Buchenwäldern, schweren Weizenfeldern und Obstgärten mit vielen Gravensteiner Äpfeln'.[217] In de buurt van Guderup werd een visserswoning gehuurd. Nolde bouwde op het strand een atelier van planken, met vrij uitzicht op de zee. Hij nam in deze periode weliswaar deel aan een aantal kleinere tentoonstellingen in Noord-Duitsland, maar het succes bleef uit, waardoor de financiële situatie steeds nijpender werd. Door armoede gedreven, vertrok Ada in 1904 naar Berlijn om als variété-artieste inkomen te verwerven, maar werd daar ernstig ziek. Financieel ondersteund door vrienden bracht het paar in het kader van Ada's herstel enkele maanden door in Italië.[218]

In januari 1906 exposeerde Nolde in de galerie Arnold in Dresden. Zijn werk trok de belangstelling van 'Die Brücke'. Op 4 februari 1906 schreef Schmidt-Rottluff namens 'Die Brücke' een brief aan Nolde, waarin hij werd gevraagd zich bij hen aan te sluiten: '... die hiesige Künstlergruppe 'Die Brücke' würde es sich zur hohen Ehre anrechnen, Sie als Mitglied begrüßen zu können. ... eine von den Bestrebungen der Brücke ist, alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen ... Nun geehrter Herr Nolde, denken Sie, wie und was Sie wollen, wir haben Ihnen hiermit den Zoll für Ihre Farbenstürme entrichten wollen. ...'.[219] Nolde accepteerde de uitnodiging, maar nam na anderhalf jaar weer afscheid van de groep. De vriendschappelijke banden werden gehandhaafd.

In Berlijn verhuisde Nolde in 1910 naar een atelier in de Tauentzienstraße, midden in het levendige centrum van de stad, waardoor hij volop gelegenheid kreeg het nachtleven van dichtbij te ervaren. Hij bezocht met Ada gekostumeerde feesten en cabaretvoorstellingen en de 'öffentliche Lokale, wo fahl wie Puder und Leichengeruch impotente Asphaltlöwen und hektische Halbweltdamen in ihren eleganten verwegenen Roben saßen, getragen wie von Königinnen', om te eindigen in de 'Cafés der Morgenstunden, wo Neulinge aus der Provinz, harmlos mit Straßendirnen sitzend, im Sektrausch halb hinschliefen'.[220] In hetzelfde jaar veroorzaakte Nolde een publieke rel. Uit onvrede over het conservatisme binnen de Berliner Secession[221] plaatste hij een brief in het tijdschrift *Kunst und Künstler*[222], gericht aan de joodse schilder Max Liebermann (1847-1935), toenmalig voorzitter van de Secession. In de

[216] A. Fluck (2003b), p. 23.
[217] E. Nolde (2002b), p. 26.
[218] A. Fluck (2003b), p. 22-23.
[219] M.M. Moeller (2000), p. 12-13.
[220] E. Nolde (2002b), p. 147.
[221] De Berliner Secession, eind 19e eeuw opgericht als vereniging voor jonge kunstenaars, was steeds meer een bolwerk geworden van oudere kunstenaars, die zich bij voorkeur oriënteerden op commerciële Franse kunststromingen als het impressionisme. De doorbraak van nieuwe Duitse kunst werd stelselmatig gehinderd door jonge vooruitstrevende kunstenaars uit te sluiten van deelname aan de tentoonstellingen. Dit gold ook voor Nolde. Sinds 1902 leverde Nolde jaarlijks werk in voor de exposities van de Berliner Secession, maar werd slechts vier keer uitgenodigd voor deelname: 1902, 1903, 1907 en 1908.
[222] P. Selz (1957) *German expressionist painting*, Berkeley, p. 123.

brief stelde hij onder meer Liebermann's machtsmonopolie aan de kaak.[223] Nolde werd beschuldigd van anti-semitisme en geroyeerd als lid van de Secession.[224] Nolde was vervolgens korte tijd verbonden aan de Neue Secession, een afsplitsing van de Berliner Secession, ontstaan na het conflict met Liebermann.[225] De Neue Secession miste echter overtuiging en onderscheidend vermogen en hield na korte tijd op te bestaan.

In 1913 werden Ada en Emil uitgenodigd om deel te nemen aan een door het Reichskolonialamt georganiseerde demografische expeditie naar Duits Nieuw-Guinea in de Zuidzee. Het doel van deze expeditie was het verrichten van onderzoek naar de oorzaken van het dalend geboortecijfer onder de inboorlingen, de arbeidskrachten voor de daar aanwezige kolonisten en plantagehouders.[226] Nolde's taak tijdens de expeditie bestond uit het documenteren van de raciale kenmerken van de diverse volkeren.[227] Via Rusland, Siberië, Korea, Japan, China, Hong Kong en de Filippijnen werden de Duitse gebieden in de Zuidzee bereikt.[228] De inboorlingen maakten op Nolde grote indruk: 'manche hatten einen weißen, krummen Knochen durch die Nase gesteckt. Kannibalen waren es … und wenn sie einen vollends anschauten, war es so wild und gehässig, wie schwarze Panther oder Leoparden schauen'.[229]

Aangezien een langer verblijf medisch niet verantwoord zou zijn, Nolde was als gevolg van dysenterie ernstig verzwakt[230], besloten Ada en Emil na een verblijf van ruim zes maanden in Nieuw-Guinea voortijdig terug te keren naar Duitsland.[231] In het voorjaar van 1914 reisde het echtpaar via Indonesië en Birma naar Aden (Jemen), waar men het bericht vernam dat op 28 juni van dat jaar de Oostenrijkse kroonprins Frans Ferdinand (1863-1914) was vermoord.[232] In de haven van Port Said (Egypte) werd duidelijk dat de Eerste Wereldoorlog was uitgebroken.[233] Nolde's bagage werd door de Engelsen in beslag genomen.[234] Met een Nederlands vrachtschip en vermomd als Denen bereikten Ada en Emil de havenstad Genua, waar een grimmige oorlogsstemming heerste: 'Bilder und Plakate sahen wir, Kaiser Wilhelm und Franz Joseph watend in Blut bis zu den Knien, in den Händen die Bibel haltend, mit himmelwärts gewendeten Augen'.[235] Via Zwitserland bereikte men

[223] A. Fluck (2003b), p. 23.
[224] E. Nolde (2002b), p. 171-173.
[225] M. Urban (1987), p. 230.
[226] E. Nolde (2002d) *Welt und Heimat*, Köln, p. 14.
[227] E.M. Hight (1987) 'German Art 1905-1925: Technique as Expression'. In: F.R. Brandt, E.M. Hight, A. Kistler en S. Schultz (ed.) *German expressionist art. The Ludwig and Rosy Fischer Collection*, Richmond, p. 13 – p. 39, aldaar p. 23.
[228] M. Urban (1987), p. 231.
[229] E. Nolde (2002d), p. 57.
[230] Ibidem, p. 72-88.
[231] M. Urban (1987), p. 231.
[232] E. Nolde (2002d), p. 125.
[233] M. Urban (1987), p. 231.
[234] M. Reuther (1999a), p. 304.
[235] E. Nolde (2002d), p. 133.

Duitsland. Ondanks de oorlog probeerden Ada en Emil zo gewoon mogelijk te leven[236], vertrouwend op de Duitse troepen, zoals blijkt uit een brief die Nolde op 24 november 1914 schreef aan de kunstverzamelaar Carl Hagemann (1867-1940): 'Es sind schwere Zeiten zu denen wir von unserer so interessanten Reise heimgekommen sind … Wir leben nun hier ruhig auf unserer Insel u. bleiben wohl hier solange wir die Stuben warm halten können. Meine Frau arbeitet tapfer im Hause u. ich bin tagsüber unten am Meer in meinem Atelier bei der Arbeit. Wir greifen sehnsuchtsvoll nach den Nachrichten vom Kriege … aber wir dürfen wohl doch zuversichtlich hoffen, daß unsere deutschen Waffen den Sieg erhalten'.[237] In de zomer van 1916 verhuisde het echtpaar van het eiland Alsen naar een verwaarloosde boerderij in Utenwarf bij Tondern[238], waar een schuur werd ingericht als atelier. Nolde was in Berlijn op het moment dat de revolutie uitbrak: 'Den Offizieren wurden auf der Straße die Achselklappen abgerissen. Maschinengewehren hörten wir täglich knattern. Eines fegte die Tauentzienstraße leer. Frauen flüchtend schrien, Männer trösteten'.[239] In 1919 werd hij lid van de in november 1918 opgerichte Arbeitsrat für die Kunst.[240]

Na de oorlog vertrok Nolde in 1919 voor enkele maanden naar het Waddeneiland Hallig Hooge om daar in alle rust te kunnen werken.[241] Aansluitend volgden reizen naar Jutland, Engeland en Spanje, waar hij geruime tijd in Granada doorbracht. Hij was er met name gefascineerd door de talloze lokale zigeuners: 'Sie erinnerten an die harmlos schönen Naturvölker der Südsee, entfernt und anders, und doch ähnlich in ihrer menschlich losen Ungebundenheit'.[242] Het grensgebied van Noord-Sleeswijk, waartoe ook Utenwarf behoorde, werd in 1920 na een referendum Deens grondgebied. Nolde werd door de grensverlegging Deens staatsburger[243] en verkreeg een dubbele nationaliteit. Na de oorlog verslechterde de gezondheid van Nolde. Om te herstellen vertrok hij naar Italië.[244] In de naoorlogse jaren leidde Nolde een teruggetrokken leven en werden bezoeken van derden veelal afgehouden: 'Lebend mit und in der Natur war ich den Menschen der Städte fremd geworden und der ganzen Öffentlichkeit fern'.[245]

Nolde gaf in 1926 zijn huis in Utenwarf op en kocht net over de Duitse grens de verlaten terp Seebüll[246]: 'Deutschland … zog uns an, und auch wollte ich gern meinem lieben Schleswig-Holstein mit seiner – meiner – Natur treu bleiben'.[247] Nolde liet naar eigen ontwerp

---

[236] M. Urban (1987), p. 231.
[237] H. Delfs, M.A. von Lüttichau en R. Scotti (ed.) *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay … Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940*. 2004. Ostfildern-Ruit, p. 39.
[238] M. Urban (1987), p. 231.
[239] E. Nolde (2002d), p. 172-173.
[240] A. Fluck (2003), p. 24.
[241] Ibidem, p. 24.
[242] E. Nolde (2002c) *Reisen. Ächtung. Befreiung*, Köln, p. 45.
[243] A. Fluck (2003b), p. 24.
[244] M. Urban (1987), p. 231.
[245] E. Nolde (2002c), p. 71.
[246] M. Urban (1987), p. 232.
[247] E. Nolde (2002c), p. 80.

een woonhuis en een atelier bouwen[248], later gevolgd door een schilderijengalerij.[249] In het voorjaar van 1927 vond de verhuizing van Utenwarf naar Seebüll plaats. Voor de bouw van een eigen woning in Berlijn-Zehlendorf, naar een ontwerp van architect Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), werd door de lokale autoriteiten geen vergunning verleend.[250] Daarom verhuisde Nolde in 1929 in Berlijn van de Tauentzienstraße naar de Bayernallee in de wijk Charlottenburg.[251] In 1930 vertrok Nolde enkele maanden naar Westerland op het eiland Sylt om te werken en rondde er eveneens het eerste deel van zijn autobiografie af, dat in 1931 verscheen. In hetzelfde jaar werd hij benoemd tot lid van de Preußische Akademie der Künste.[252]

In 1933 grepen de nationaal-socialisten de macht in Duitsland. Dit had ook voor Nolde grote gevolgen. In het volgende hoofdstuk zal de periode 1933-1945 uit Nolde's leven worden belicht.

Ada overleed op 7 november 1946. Nolde hertrouwde in 1948 met de zesentwintigjarige Jolanthe Erdmann, dochter van de bevriende pianist en componist Eduard Erdmann (1896-1958).[253] Emil Nolde stierf 13 april 1956 op achtentachtigjarige leeftijd in Seebüll. Hij werd naast Ada begraven in de tuin van Seebüll. In overeenstemming met Nolde's testamentaire beschikking werd het huis Seebüll in 1957 voor het publiek opengesteld als museum.[254]

## 2.2 Nolde's werk

### 2.2.1 Algemeen

Nolde was een generatiegenoot van Käthe Kollwitz, Edvard Munch (1863-1944) en de Franse impressionisten, maar begon veel later aan een carrière als professioneel kunstenaar. Nolde's artistieke loopbaan begon net voor de eeuwwisseling, op het moment dat ook de daaropvolgende generatie, waartoe onder meer Kirchner, Schmidt-Rottluff, Marc en Klee behoorden, zich op het kunsttoneel manifesteerden.[255]

Nolde was een veelzijdig kunstenaar, die gedurende zijn carrière verschillende technieken heeft gehanteerd. Nolde's oeuvre omvat schilderijen, aquarellen, tekeningen, houtsnijwerk en grafiek (etsen, houtsnedes en lithografieën).[256] Divers zijn ook de

---

[248] A. Fluck (2003b), p. 24.
[249] M. Urban (1987), p. 232.
[250] Ibidem, p. 232.
[251] A. Fluck (2003b), p. 25.
[252] Ibidem, p. 25.
[253] M. Urban (1987), p. 234.
[254] A. Fluck (2003b), p. 25.
[255] M. Reuther (2003a) '… alles moest opnieuw worden uitgevonden. Emil Noldes weg naar een eigen beeldtaal'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 10 – p. 21, aldaar p. 14.
[256] Uit de inhoud van een briefkaart d.d. 29 oktober 1910 (Zie: H. Hesse-Frielinghaus (ed.) *Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus: Briefwechsel*, Bonn, p. 60) van Ada Nolde aan een medewerker van het

onderwerpen en thema's die in het werk van Nolde naar voren komen: landschappen, tuinen, bloemen, (zelf)portretten, bijbelse taferelen, figuurstukken (naakten, toneelscènes, primitieven en dansers), stillevens en maskers, stads-, haven- en zeegezichten, grotesken en fantasieën (sprookjesfiguren) en het Berlijnse nachtleven.

Nolde werkte bij voorkeur in stilte en afzondering. In dit kader verbleef hij regelmatig enkele maanden in het hoge noorden om tot zichzelf te komen en geconcentreerd te kunnen werken.[257] Een vertrouwde, rustige omgeving was voor Nolde van essentieel belang om te kunnen werken. Productief was hij vooral tijdens de lente- en zomermaanden, als hij zich terugtrok op Seebüll, Alsen of Utenwarf. De wintermaanden in Berlijn daarentegen werden relatief passief doorgebracht en stonden voor een groot deel in het teken van het onderhouden van sociale contacten en het genereren van inkomsten: 'der Sommer gehört der Arbeit u. da müssen wir im Winter zusehen, daß einige meiner Arbeiten verkauft werden u. – schließlich ist wohl Berlin der Ort, wo es dazu die beste Möglichkeiten giebt'[258], aldus Nolde in een brief van 2 oktober 1907 aan de museumdirecteur Karl Ernst Osthaus (1874-1921). Het werk dat Nolde maakte, werd door hem voorzien van eenvoudige houten lijsten, 'der größte Gegensatz zu den üblichen, spielerisch rokokovergoldeten französischen Gipsrahmen'.[259]

Nolde's kunst heeft grote invloed gehad op de naoorlogse kunst in Duitsland. Ook tegenwoordig laten nog veel Duitse, Engelse en Scandinavische kunstenaars, onder wie Georg Baselitz (1938) en Per Kirkeby (1938), zich door Nolde inspireren.[260]

### 2.2.2 Thema's en inspiratiebronnen

Nolde's werk is primair beïnvloed door de ervaringen tijdens zijn jeugd bij de Duits-Deense grens, gekenmerkt door een intens 'Durchfühlen und Beseelen der … Natur'.[261] Nolde heeft zich altijd sterk verbonden gevoeld met dit tussen de Noord- en Oostzee ingeklemde sprookjesachtige 'Wunderland'[262] en heeft het epische karakter van de streek met haar talloze mythen en sagen[263] veelvuldig gebruikt in zijn werk. Het werk van onder meer Nietzsche, Maxim Gorki (1868-1936), August Strindberg (1849-1912), Henrik Ibsen (1828-1906) en Böcklin, waar hij tijdens het verblijf in St. Gallen mee in aanraking kwam, heeft in dit

---

Folkwang Museum blijkt dat Emil Nolde ook zilveren sierraden voor zijn vrouw vervaardigde. In de overige literatuur wordt op dit gegeven niet ingegaan. Nadere informatie kan derhalve niet worden gegeven.

[257] - (2003) 'Landschappen: 1909-1910'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 124 – p. 125, aldaar p. 124.

[258] H. Hesse-Frielinghaus, p. 41.

[259] E. Nolde (2002b), p. 215.

[260] M. Reuther (2000) 'When my tied hands were freed'. In: T. Osterwold en T. Knubben (ed.) *Emil Nolde: Unpainted pictures. Watercolours 1938-1945 from the Collection of the Nolde-Stiftung Seebüll*, Ostfildern-Ruit, p. 8 – p. 18, aldaar p. 18.

[261] W. Haftmann (1959), p. 14.

[262] E. Nolde (2002b), p. 13.

[263] W. Haftmann (1959), p. 14.

kader Nolde's (latente) ontvankelijkheid voor het metafysische en de 'roep' van de natuur sterk aangewakkerd.[264] De primitieve natuurwezens uit de verhalen die hij tijdens zijn jeugd hoorde van de knechten op de ouderlijke boerderij werden verwerkt in fantasievolle groteske werken.[265] Ook het Friese landschap, met haar hoge wolkenluchten en in de wind buigend riet, werd een veelvuldig gebruikt thema.[266] Het ontzag voor de natuur sprak ook uit de haven- en zeegezichten: stoomschepen, sleepboten, barkassen met zwarte, door de stormwind verwaaide rookwolken en beelden van schepen die verloren ronddobberden op een stormachtige zee. Nolde wilde hiermee elementaire oerkrachten als zee en wind plaatsen tegenover de fragiele en kwetsbare bouwsels van de mens: schepen, kranen, dokken en steigers.[267] Door de directe confrontatie met de eenzame, eindeloze weidsheid van de lucht en de zee weer te geven, sloot Nolde aan bij de traditie van de romantische schilderkunst van onder meer Caspar David Friedrich (1774-1840).[268] De natuur stond ook centraal in de afbeeldingen van bloemen, planten en tuinen. De tuinen van Alsen, Utenwarf en Seebüll dienden hierbij als inspiratie. Nolde was niet zozeer geïnteresseerd in bloemen die gearrangeerd waren tot boeketten in een vaas, maar veeleer in de planten die zich nog in hun natuurlijke omgeving bevonden en deel uitmaakten van de levende, oorspronkelijke natuur. De bloemenschilderijen van Nolde vertonen door de kleurenrijkdom sterke overeenkomsten met de Zuid-Franse landschappen van Van Gogh, maar onderscheiden zich door het feit dat in Nolde's tuinen veelal menselijke figuren aanwezig zijn.[269]

Naast de geboortegrond en de fascinatie voor de natuur zijn ook de verhalen uit de bijbel, die Nolde als kind veelvuldig las, een belangrijk fundament geweest voor zijn werk. Deze verhalen, die op latere leeftijd bij hem opdoemden als indringende visioenen, vormden een ondergronds reservoir dat Nolde tot op hoge leeftijd kon aanboren.[270] De bijbel was voor de diepgelovige Nolde een blijvende inspiratiebron en zijn religieuze werken waren dan ook in tegenstelling tot het religieuze werk van veel andere expressionisten niet bedoeld om uiting te geven aan gevoelens van angst en onvermogen met betrekking tot de politieke situatie tijdens de Eerste Wereldoorlog.[271] Het thema oorlog heeft Nolde vermeden.

---

[264] Ibidem, p. 15.
[265] K.L. Hofmann (2003c) 'Grotesken en fantasieën'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 64 – p. 65, aldaar p. 64.
[266] - (2003), p. 124-125.
[267] A. Fluck (2003a) 'Haven van Hamburg: 1910'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. p. 152 – p. 153, aldaar p. 152-153.
[268] U. Merkel (2003b) 'Herfstzeeën '. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 184 – p. 185, aldaar p. 185.
[269] U. Merkel (2003a) 'Bloemen en tuinen'. (2003) In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 100 – p. 101, aldaar p. 100.
[270] M. Reuther (2003c) 'Bijbelse taferelen: 1909-1912'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 138 – p. 139, aldaar p. 138.
[271] D. Elger, p. 116.

Daarentegen vervaardigde hij tijdens de Eerste Wereldoorlog met name 'friedliche Bilder': landschappen en stillevens als 'Gegensatz zu der bewegten Zeit'.[272]

Tot slot werd Nolde meer algemeen geïnspireerd door de mensen, gebeurtenissen, indrukken en ervaringen waar hij gedurende zijn leven mee geconfronteerd werd, waarbij met name de kennismaking met het 'onbekende' een grote aantrekkingskracht op hem uitoefende: 'Die Liebe zur außergewöhnlichen … ist immer mir geblieben. Mein Interesse für das Fremde, das Urweltliche und das Urassige war besonders stark, ich mußte das Ungekannte kennenlernen, ja selbst der nächtliche, verdorbene Großstädter erregte mich wie eine Fremdnatur'.[273] Vanaf 1911 startte hij met het bezoeken van het volkenkundig museum in Berlijn. Hij maakte er diverse tekeningen en schetsen, van onder meer potten, juwelen en maskers, die werden verwerkt in talloze stillevens[274], in telkens wisselende combinaties.[275] Ook de reis naar Nieuw-Guinea en zijn eigen collectie primitieve voorwerpen, die hij in de loop der tijd op zijn reizen en via de kunsthandel had verworven, voedden zijn inspiratie.[276] Het was met name de 'absolute Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form …'[277], dat Nolde aansprak in de primitieve kunst. Deze kunst was volgens hem nog niet aangetast door 'Weltgewandtheit, platter Geschmack und billige Eleganz'.[278] Nolde onderscheidde zich in veel gevallen door de wijze waarop hij de primitieve kunst toepaste in zijn werk. Maskers werden door Nolde zo veel mogelijk tegen een neutrale achtergrond geplaatst, waardoor hij de tijdloosheid van het afzonderlijk object wilde benadrukken. Daarentegen werden in het werk van de Belgische schilder James Ensor (1860-1949), een tijdgenoot van Nolde, maskers hoofdzakelijk gebruikt als een middel om de realiteit achter de façade van de beschaafde maatschappij weer te geven.[279]

Vanaf 1905 bracht Nolde de wintermaanden door in Berlijn. Als cultureel centrum was Berlijn voor Nolde van levensbelang om te ontkomen aan de bekrompenheid en geestdodendheid van de provincie. Het stadsleven vormde voor hem een eindeloze bron van inspiratie. Gefascineerd door de exotische demi-monde absorbeerde Nolde het onvervalst vreemde, het zonderlinge, de primitieve belevingswereld en de mysterieuze kanten van de mens, wat door Nolde tijdens nachtelijke zwerftochten met inkt en waterverf op locatie werd vastgelegd, om later te worden verwerkt in grote stadsschilderijen.[280] Op identieke wijze

---

[272] H. Hesse-Frielinghaus, p. 129.
[273] E. Nolde (2002a), p. 166.
[274] J. Lloyd (1991) *German expressionism: primitivism and modernity*, New Haven/London, p. 173.
[275] U. Merkel (2003d) 'Stillevens en schilderijen met maskers'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 194 – p. 195, aldaar p. 194.
[276] Ibidem, p. 194.
[277] E. Nolde (2002b), p. 195.
[278] Ibidem, p. 197.
[279] J. Lloyd, p. 175.
[280] M. Reuther (2003b) 'Berlijn: 1910-1911'. In: J. van Es (red.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 160 – p. 161, aldaar p. 160.

legde hij, in het schijnsel van de bühne, Max Reinhardt's ensceneringen van toneelstukken van Goethe, Molière (1622-1673) en Shakespeare (1564-1616) vast in het Deutsche Theater en de Kammerspiele.[281] In tegenstelling tot veel expressionisten ging het Nolde bij de in Berlijn geproduceerde werken niet om het weergeven van mogelijke politieke en maatschappelijke belangen of actuele sociale vraagstukken. Nolde was hiervoor politiek te naïef. Volgens de kunsthistoricus Manfred Reuther wilde Nolde slechts de 'menschliche Hintergründe und ursprüngliche, vitale Phänomene' waar hij mee geconfronteerd werd 'ungebrochen' in zijn eigen beeldtaal omzetten.[282]

### 2.2.3 Stijl en techniek

Nolde heeft jarenlang gezocht naar een eigen stijl van werken. In diverse zelfportretten heeft hij met een vragende, onderzoekende blik naar zichzelf gekeken, als oefenterrein op deze zoektocht, maar ook als een wijze van zelfbevestiging en –reflectie.[283] Tijdens het verblijf in St. Gallen werd aanvankelijk een humoristische karikaturale stijl gehanteerd. In dit kader heeft hij onder meer personificaties gemaakt van bekende bergen in de Alpen. Aanknopend bij volkse namen als Eiger, Mönch en Jungfrau werden humoristische sprookjesachtige gestalten weergegeven, die Nolde uit de omtrekken van de bergen liet opdoemen.[284] Na het bezoek aan Hölzel in Dachau ging Nolde over op de 'brauntonige Malerei … des deutschen Naturlyrismus'[285], dat eveneens door de kunstenaars uit Worpswede werd toegepast. Deze stijl bleek bijzonder geschikt voor de weergave van de epische en lyrische elementen in de natuur.[286] Het zijn dan ook vooral landschappen die in deze periode ontstaan. Het donkere werk van Nolde werd onder invloed van Gauguin (1848-1903), Van Gogh, Munch en de laatimpressionisten steeds kleurrijker. Er ontstonden afbeeldingen van tuinen en bloemen, uitingen van een vitale kracht onder het aardoppervlak.[287] Vanuit de directe, gevoelsmatige natuurbeleving begon Nolde zich in zijn bloemen- en tuinschilderijen diepgaand met kleuren bezig te houden, met hun fysieke aanwezigheid, hun uitdrukkingskracht en hun emotionele uitstraling.[288] Door het gebruik van felle kleuren bleek Nolde in staat om datgene wat hij ervoer en waarnam, maar ook zijn innerlijke beelden en visioenen, tot uitdrukking te brengen. Een krachtig kleurgebruik werd voor Nolde het meest wezenlijke element van expressie[289] en hij ontdekte steeds meer de mogelijkheden om met kleuren emoties uit te drukken: '… sei es

[281] J. Garbrecht (2007) 'Das künstlerische Beste – Emil Nolde im Deutschen Theate'r. In: M. Reuther (ed.) *Nolde in Berlin. Tanz Theater Cabaret*, Köln, p. 51 – p. 69, aldaar p. 52.
[282] M. Reuther (2007), p. 35.
[283] U. Merkel (2003c) 'Portretten '. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 26 – p. 27, aldaar p. 27.
[284] K.L. Hofmann (2003c), p. 64.
[285] M. Urban (1987), p. 227.
[286] W. Haftmann (1959), p. 17.
[287] W.S. Bradley (1986) *Emil Nolde and German Expressionism. A prophet in his own land*, Ann Harbor, p. 99.
[288] U. Merkel (2003a), p. 100.
[289] M. Reuther (2003a), p. 16-17.

Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, [alles] läßt sich in Farben geben'.[290] Nolde was dermate geboeid door kleuren dat hij onder meer de vooraanstaande chemicus Momme Andresen (1857-1951) inschakelde bij een onderzoek naar de uitwerking van bepaalde chemicaliën op hout en de kleurveranderingen die als gevolg daarvan optraden, met name in relatie tot de lichtgevoeligheid van verf.[291]

De onderwerpen raakten aanvankelijk nog nauw aan de zichtbare werkelijkheid[292], maar vanaf 1909 kwam hier verandering in tijdens de productie van het religieuze werk 'Abendmahl', waarbij Nolde was ondergedompeld in 'die mystischen Tiefen menschlich-göttlichen Seins'.[293] Voortaan werkte hij steeds minder met een voorbeeld of model, maar louter vanuit het gevoel en de fantasie. Dit was de manier van werken waar hij naar had gezocht: het uitstijgen boven de rechtstreekse visuele waarneming van het moment. Hij wilde in beeld brengen wat voor hem de essentie was, het universeel geldige.[294]

Nolde heeft gedurende zijn carrière voortdurend gezocht naar een eigen beeldtaal en vernieuwende werkmethoden. Hij paste allerlei strategieën toe in zijn pogingen om los te komen van de traditionele regels en probeerde daarmee een weg te banen voor zijn eigen hoogstpersoonlijke expressie. Hij gaf onder meer de natuur een grote rol in het productieproces van de aquarel en houtsnede. Bewust liet Nolde in bepaalde gevallen sneeuw, vorst en vocht inwerken op de waterverf en het papier, waardoor de beeldtaal werd geïntensiveerd.[295] Onder Nolde's invloed transformeerde de aquarel, een techniek die door Dürer was geïntroduceerd, tot een zelfstandig kunstobject. Het ontsteeg hiermee de status van schetsproduct, die het tot op dat moment altijd had gehad.[296] Bij de productie van houtsneden werd bewust gebruik gemaakt van de in het hout aanwezige asten en knoesten.[297]

Tijdens dansvoorstellingen en schaatswedstrijden noteerde Nolde in uiterste concentratie met pen en penseel in inkt de wisselende constellaties van dansende en schaatsende figuren. Half automatisch en met grote snelheid maakte hij hiervan 'stenografische tekeningen'. Een techniek die hij ook toepaste tijdens de bezoeken aan de theatervoorstellingen in Berlijn. Nolde maakte dus bij het vervaardigen van zijn werk gebruik van diverse strategieën, die pas veel later door andere kunstenaars zijn overgenomen of verder ontwikkeld.[298] Vanzelfsprekend is Nolde ook schatplichtig geweest aan de kennis van

---

[290] E. Nolde (2002c), p. 25.
[291] M. Reuther (2003a), p. 15.
[292] W. Haftmann (1959), p. 24.
[293] E. Nolde (2002b), p. 121.
[294] K.L. Hofmann (2003a) 'Figuurstukken'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*,Zwolle, p. 46 – p. 47, aldaar p. 47.
[295] K.L. Hofmann (2003d) 'Jena, Cospeda, Weissig'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905*-1913, Zwolle, p. 110 – p. 111, aldaar p. 110.
[296] G. Busch (1987) *Emil Nolde: Aquarelle*, München/Zürich, p. 43-44.
[297] E. Nolde (2002b), p. 86.
[298] K.L. Hofmann (2003d), p. 111.

anderen. Dit gold met name voor het grafisch werk. Door de kunstenaars van 'Die Brücke' maakte hij kennis met de techniek en de uitdrukkingsmogelijkheden van de houtsnede.[299] De prenten van Munch hebben Nolde geïnspireerd met betrekking tot de stilistische details. Daarnaast heeft Nolde via Munch kennis gemaakt met de nieuwe, geheel op de expressie gerichte omgang met het materiaal en de rijkdom aan experimentele drukprocedés.[300]

Grafiek werd voor Nolde gedurende zijn gehele carrière een bepalend, bijna existentieel expressiemiddel. Hij startte met de productie hiervan in 1905. Het vervulde in bepaalde periodes een voorloperfunctie, waarop de moeilijker en complexere schilderkunst met enige vertraging volgde.[301] In verband met een verslechterende gezondheid, de dampen van de etszuren kon hij steeds slechter verdragen[302], was Nolde gedwongen om de productie van het grafisch werk al in de jaren twintig te staken.[303] Het grafisch werk van Nolde is naast Kirchner sterk bepalend geweest voor de moderne Duitse grafische kunst. Nolde onderscheidde zich hierin met name door de schilderachtige kwaliteit van zijn grafisch werk. Zelfs in het harde zwart/wit van een houtsnede vond hij 'malerische, koloristische Gestaltungsmöglichkeiten'. Het grafisch werk werd zo veel mogelijk in kleine oplagen gedrukt. Het ging Nolde niet om de vermenigvuldiging van het werk, maar om het ontstaansproces en de originaliteit van de afzonderlijke drukken. Nolde drukte de houtsneden bij voorkeur zelf af, waartoe hij over een eigen drukpers beschikte. Het drukken van de etsen en lithografieën werd uitbesteed aan professionele drukkerijen.[304]

### 2.2.4 Missie en opdracht

Werner Haftmann heeft Nolde getypeerd als de 'große Einzelgänger' van het Duitse expressionisme, wiens werk ontstond vanuit een persoonlijk intens gevoelde opdracht, waar hij zo veel mogelijk onafhankelijk van derden invulling aan heeft willen geven.[305] Dit verklaart wellicht ook zijn afscheid van 'Die Brücke'. Nolde had moeite met de gelijkvormigheid van hun werk.[306] Nolde wilde een eventuele aantasting van zijn kunst door deze gelijkvormigheid al bij voorbaat uitsluiten.

Nolde's werk stuitte aanvankelijk op hevige afkeuring en onbegrip. Naarmate het werk vrijer en sterker werd, nam de kritiek alleen maar toe. Het werd onder meer getypeerd als 'Barbarei', 'Kunstkrämpfe', 'gröbster Unfug', 'Scheußlichkeiten' en 'Farbenbluff

---

[299] A. Fluck (2003b), p. 23.
[300] K.L. Hofmann (2003b) 'Grafiek '. In: J. van Es (red.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*, Zwolle, p. 204 – p. 205, aldaar p. 205.
[301] M. Reuther (2003a), p. 12.
[302] E. Nolde (2002c), p. 63.
[303] M.M. Moeller (1999) 'Zu Noldes Druckgraphik'. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*, München, p. 9 – p. 22, aldaar p. 22.
[304] M. Reuther (1999b) 'Emil Nolde, Maler und Graphiker'. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*, München, p. 23 – p. 33, aldaar p. 26-30.
[305] W. Haftmann (1959), p. 9.
[306] E. Nolde (2002b), p. 99.

schlimmster Observanz'.[307] Nolde bleef echter geloven in de kunst die hij maakte. Het huwelijk met Ada had een einde gemaakt aan de kwellende onzekerheid over zijn werk en het bestaan als kunstenaar. Als een twee-eenheid werden problemen en obstakels tegemoet getreden. Er was een rotsvast vertrouwen in zichzelf en de kunst die hij maakte: een nieuwe Duitse kunst, waarmee hij een traditie wilde voortzetten uit het verleden met kunstenaars als Grünewald, Holbein (1465-1524), Dürer en de Duitse meesters uit de Romantiek.[308] Nolde streed voor een heropleving van de pure Duitse volkskunst, niet vervuild of beïnvloed door buitenlandse invloeden. In de 'Worte am Rande', korte notities en overpeinzingen die hij noteerde tijdens de Tweede Wereldoorlog, heeft Nolde in september 1944 zijn werk omschreven als 'ländliche Kunst, die glaubt an all die menschlichen Eigenschaften und an die Urwesen, die schon längst von wissenschaflicher Forschung verworfen sind … '.[309]

Het 'völkische' gedachtegoed van de anti-modernistische denkers Paul de Lagarde (1827-1891) en Julius Langbehn (1851-1907)[310], dat vanaf 1880 steeds meer bekendheid verwierf in Duitsland, hebben volgens de kunsthistoricus William Bradley Nolde's idee van een persoonlijke missie meer of minder bewust beïnvloed. Met name de profetische ideeën uit Langbehn's boek *Rembrandt als Erzieher* (1890) hebben in dit kader een grote rol gespeeld. In het boek wordt de regio 'Niederdeutschland' beschouwd als het laatste toevluchtsoord van een geïdealiseerde boerenbevolking, die als enige nog in het bezit zou zijn van de meest nobele eigenschappen van het Duitse volk.[311] Langbehn koesterde de hoop dat vanuit deze regio, meer specifiek Sleeswijk-Holstein, een nieuwe Duitse kunst het daglicht kon aanschouwen, die voor geheel Duitsland als bevrijding kon dienen. Het cultiveren van de 'Volkstümlichkeit' in het leven en in de kunst vormde hierbij de weg naar de redding van het moderne Duitsland en daarmee een spirituele hergeboorte.[312] De boerenzoon Nolde voelde zich waarschijnlijk sterk aangesproken door Langbehn's boodschap en zag voor zichzelf een eervolle taak weggelegd. Door de fauvisten, een groep progressieve Franse kunstenaars rondom Henri Matisse (1869-1954), die in 1905 een spraakmakend debuut in Parijs beleefden, realiseerde Nolde zich tevens dat hij met zijn vernieuwende werk aan de basis stond van een nieuwe Duitse en Europese kunst. De ontwikkeling die hij doormaakte, stond dus niet op zichzelf, maar wees op een algemene 'Umgestaltung im Verhältnis des europäischen Geistes'.[313]

---

[307] Ibidem, p. 87-88.
[308] M. Reuther (2003a), p. 19.
[309] W. Haftmann (1971), p. 39.
[310] Tijdens het verblijf van Nolde in Kopenhagen (1900-1901) heeft hij een ontmoeting gehad met de locale kunstenaar Momme Nissen (1870-1943). Nissen was destijds een trouw volgeling van Langbehn. Het is aannemelijk dat er tijdens de ontmoeting gesproken is over de ideeën van Langbehn, waardoor Nolde kennis kan hebben gemaakt met diens gedachtengoed. (Zie: W.S. Bradley, p. 42-43).
[311] W.S. Bradley, p. 24.
[312] Ibidem, p. 23-24.
[313] W. Haftmann (1959), p. 23.

Een groot deel van zijn leven heeft Nolde getypeerd als 'Jahre der Kämpfe' (1902-1914): de strijd voor erkenning van het eigen werk en dat van jonge Duitse collega-kunstenaars. In dit kader dient ook zijn actie tegen de Berliner Secession te worden geplaatst: 'Die Auslassungen gegen uns und die schmächliche Unterdrückung konnte ich nicht mehr ertragen'.[314] … 'Ich wollte Klarheit und Recht und die Erkenntnis der gegensätzlichen künstlerischen Anschauung, die Trennung zwischen Fremdem und Deutschem, Gewesenem und Zukünftigem'.[315] Nolde was bereid (financiële) risico's te nemen voor zichzelf en datgene waarin hij geloofde. Door het incident rondom de Berliner Secesion bevond Nolde zich na afloop in een geïsoleerde positie binnen het gevestigde culturele leven; een ontwikkeling die hij nadien gelaten over zich heen heeft laten gaan. De reis naar Nieuw-Guinea, waar Nolde zijn toenmalige volledige vermogen van 23.000 Mark in investeerde, had hem aan de bedelstaf kunnen brengen. De mogelijkheid om kennis te kunnen maken met primitieve kunst 'op locatie' en de bijbehorende geestelijke verrijking wogen voor Nolde klaarblijkelijk op tegen een eventueel persoonlijk faillissement.[316] In tegenstelling tot Max Pechstein, die in 1914 naar de Palau-eilanden vertrok met het voornemen om zich permanent in 'het paradijs' te vestigen, is een dergelijke handelwijze bij Nolde niet aan de orde geweest. Nolde beschouwde zichzelf als deelnemer van een expeditie en het tijdelijke karakter van het verblijf in Nieuw-Guinea was voor hem evident.[317]

Nolde's visie op kunst is gedurende zijn gehele carrière ongewijzigd gebleven. Hij heeft externe invloeden altijd zo veel mogelijk genegeerd.[318] Op het moment dat rond 1910 vanuit Frankrijk het kubisme langzaam Duitsland binnendrong, nam Nolde in tegenstelling tot veel jonge Duitse kunstenaars deze beeldtaal niet over in zijn werk.[319] Hij heeft tijdens zijn loopbaan niet tegemoet willen komen aan de voorkeuren van de massa: 'Ich stand am Tor zum Himmelreich, mit allen irdischen Herrlichkeiten. Nur etwas unterwürfig sein und modisch französisch malen wollen, dann gehe alles gut. Ich konnte und wollte mich nicht unterwerfen'.[320] Tot slot heeft hij ook tijdens het bewind van de nationaal-socialisten het eigen werk niet willen verloochenen, zoals blijkt uit een notitie uit november 1941: 'Wenn der Künstler ein Werk geschaffen hat, das ihn selbst befriedigt, dann können Kaiser und Könige und ein jeder sagen, es sei nichts, das ändert das Bewußtsein des Schaffenden gar nicht'.[321]

### 2.2.5 Ondersteuning en expositie

[314] E. Nolde (2002b), p. 168.
[315] Ibidem, p. 180.
[316] H. Hesse-Frielinghaus, p. 145.
[317] R. Melcher (2005) 'Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe'. In: R. Melcher (ed.) *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*, Ostfildern-Ruit, p. 11 – p. 25, aldaar p. 18-19.
[318] M. Reuther (2003a), p. 14.
[319] E. Nolde (2002b), p. 221-222.
[320] Ibidem, p. 135.
[321] W. Haftmann (1971), p. 36.

Nolde ontving in de loop der jaren financiële en morele ondersteuning van een groeiende groep vrienden, kunstkenners en -verzamelaars en progressieve museumdirecteuren. Hiertoe behoorden onder meer Max Sauerlandt (1880-1934), directeur van het stedelijk museum in Halle aan de Saale[322], de Zwitserse jurist Hans Fehr (1874-1961), Karl Ernst Osthaus, oprichter van het Folkwang Museum in Essen, de Hamburgse rechtbankpresident Gustav Schiefler (1857-1935), die optrad als agent voor Nolde's werk[323] en een catalogus samenstelde van het verzamelde grafische werk[324], en de kunsthistorica Rosa Schapire (1874-1954), die enkele artikelen over Nolde publiceerde.[325] De steun van dergelijke invloedrijke individuen is voor Nolde onontbeerlijk geweest.

Het grafische werk werd uiteindelijk al eerste officieel erkend. Nolde's prenten hebben er in belangrijke mate toe bijgedragen dat hij binnen enkele jaren zijn naam als kunstenaar kon vestigen.[326] Nolde nam in de loop der jaren deel aan diverse groepstentoonstellingen van onder meer 'Die Brücke' en 'Der Blaue Reiter', maar exposeerde ook solo. Niet alleen in Duitsland, maar ook in diverse Europese steden werd zijn werk tentoongesteld. Ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag vond in 1927 in Dresden de grootste tentoonstelling met werk van Nolde plaats: 433 werken, waaronder 210 schilderijen.[327] In enkele gevallen veroorzaakte een expositie van Nolde's werk groot tumult. De onconventionele wijze waarop hij de inhoud van de bijbel weergaf, werd in religieuze kringen niet altijd geapprecieerd. Bij een negendelige serie over het leven van Christus was bijvoorbeeld de joodse identiteit van Jezus en de apostelen duidelijk herkenbaar.[328] De cyclus werd in 1913 als gevolg van protest van de katholieke kerk voortijdig van een tentoonstelling in Brussel verwijderd.[329] Ondanks dergelijke incidenten werd vanaf de jaren dertig Nolde's kunst steeds meer algemeen erkend. Als in 1932 in Scandinavië en in Keulen 'Neue deutsche Kunst' werd geëxposeerd, stond het werk van Nolde, 'Die Brücke' en 'Der Blaue Reiter' in het middelpunt van de belangstelling.[330] Op dat moment hadden ook al diverse Duitse musea werk van Nolde aangekocht, waaronder het Stedelijk Museum in Halle aan de Saale, het Folkwang Museum in Essen[331], de Berlijnse Nationalgalerie en de Kunsthalle in Hamburg.[332]

---

[322] M. Urban (1987), p. 230.
[323] A. Fluck (2003b), p. 23.
[324] E. Nolde (2002b), p. 85.
[325] A. Fluck (2003b), p. 23.
[326] K.L. Hofmann (2003b), p. 205.
[327] A. Fluck (2003b), p. 24.
[328] E. Nolde (2002b), p. 192.
[329] Ibidem, p. 191.
[330] M. Urban (1987), p. 233.
[331] Ibidem, p. 230.
[332] H. Hesse-Frielinghaus, p. 145.

# 3 Nolde in het Derde Rijk

## 3.1 Inleiding

De machtsovername van de nationaal-socialisten heeft grote gevolgen gehad voor het culturele leven in Duitsland. Volgens de historicus Peter Gay luidde op 30 januari 1933 de doodsklok voor de avantgarde.[333] Het lot van de modernisten, en daarmee ook van Nolde, lag vanaf 1933 in de handen van een regime dat de artistieke en persoonlijke vrijheid van onder meer kunstenaars, schrijvers, architecten en theatermakers steeds meer inperkte.

## 3.2 De nationaal-socialistische cultuurideologie en haar voorlopers

Duitsland was volgens de nationaal-socialisten voorbestemd tot het dragen van het culturele leiderschap onder de Arische volkeren. De geschiedenis zou echter hebben aangetoond dat vermenging van Arisch bloed met het bloed van inferieure rassen leidde tot de ondergang van de cultuurdrager. Een belangrijke voorwaarde voor het realiseren van Duitsland's missie was derhalve raszuiverheid.[334] Hierbij werd gebruik gemaakt van een fictieve norm. Elke afwijking van deze norm diende als een 'kankergezwel' uit het lichaam van het Duitse volk te worden verwijderd.[335] De norm en de afwijking werden aangeduid met de termen 'Art' en 'Entartung'.[336] Met name de joden werden gezien als gedegenereerd en strijdig met de norm. Vanwege hun vermeende gebrek aan een eigen cultuur streefden de joden volgens de nationaal-socialisten naar een doelbewuste vernietiging van de Duitse cultuur. Door middel van de media en de inzet van kapitaal trachtten de joden het rassenbewustzijn en de nationale waarden van het Arische ras stelselmatig te ondermijnen.[337]

Moderne kunst werd eveneens gezien als een 'joods instrument' ter ondermijning van de Duitse cultuur en moest daarom uit Duitsland worden verwijderd. Moderne kunst toonde een complex, abstract en fragmenterend beeld van de werkelijkheid. Volgens de nationaal-socialisten was de national-socialistische kunst daarentegen in staat om een hierarchisch geordende maatschappij neer te zetten met een coherent mensbeeld en met heroïsche idealen.[338] De kern van de nationaal-socialistische cultuurideologie werd derhalve gevormd door het idee dat een omvangrijke cultuurzuivering diende plaats te vinden door het uitbannen van alle modernistische invloeden.[339]

---

[333] P. Gay (2008) *Modernism. The lure of heresy. From Baudelaire to Beckett and beyond*, New York/London, p. 417-418.
[334] R.S. Wistrich (1995) *Weekend in Munich. Art, propaganda and terror in the Third Reich*, London, p. 30.
[335] E. Bahr (1995) 'Nazi cultural politics: intentionalism vs. functionalism'. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*, Houndmills/London, p. 5 – p. 22, aldaar p. 7.
[336] Ibidem, p. 7.
[337] R.S. Wistrich, p. 30.
[338] Ibidem, p. 61.
[339] A.E. Steinweis (1993) *Art, ideology and economics in Nazi Germany. The Reich chambers of music, theatre and the visual arts*, Chapel Hill/London, p. 21.

Het idee van een Duitse cultuurzuivering was overigens niet uniek. Al in 1920 bevatte het partijprogramma van de Duitse arbeiderspartij, een voorloper van de Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), een voornemen om actie te ondernemen tegen elke vorm van kunst en literatuur, die het nationale leven zou kunnen ontwrichten. En ook in *Mein Kampf* (1924) sprak Hitler reeds over het reinigen van de Duitse cultuur.[340] Enkele jaren vóór de machtsovername was al duidelijk geworden welke mogelijke acties in dit kader konden worden verwacht. In 1930 werden in opdracht van de nationaal-socialist Wilhelm Frick (1877-1946), toenmalig minster van Binnenlandse Zaken in de deelstaat Thüringen, de muurschilderingen van Oskar Schlemmer (1888-1943) in het voormalige Bauhaus in Weimar vernietigd.[341] Daarnaast werd door hem onder meer censuur geïntroduceerd op het repertoire van bioscopen, theaters en muziekcentra[342] en werd de collectie moderne kunst, met werken van onder meer Nolde, Kandinsky en Schmidt-Rottluff, uit het slotmuseum in Weimar verwijderd.[343]

De nationaal-socialistische cultuurideologie wortelde onder meer in het racistische ideeëngoed van diverse anti-modernistische denkers uit de 19e eeuw. Het boek *The descent of man* (1871) van Charles Darwin (1809-1882) had na de Duitse eenwording in 1871 het idee gevoed van een superieure kwaliteit van het Arische ras. De mythe van de blonde Germaan met blauwe ogen, die de toekomst van de westerse beschaving belichaamde, en de vermeende relatie tussen natie, staat en kunst, werd al rond de eeuwwisseling door diverse pseudo-wetenschappers, onder wie Joseph Arthur Comte de Gobineau (1816-1882), Richard Wagner (1813-1883), Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) en Julius Langbehn, gepropageerd.[344] Ook in *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) van de nationaal-socialistische partijideoloog Alfred Rosenberg (1893-1946) klonken deze ideeën door en werd elke vorm van moderne kunst verworpen.[345] Tot slot werd door de conservatieve architect Paul Schulze-Naumburg (1869-1949), aanhakend bij de populariteit van Max Nordau's boek *Entartung* (1892), in *Kunst und Rasse* (1928) de moderne kunst uit de Weimar-periode als 'entartet' getypeerd, waarbij volgens hem met name de expressionisten de inferieure aspecten van de moderne Duitse cultuur vertegenwoordigden.[346]

Naast deze ideeën hebben ook de opvattingen van de Kampfbund für deutsche Kultur en de Deutsche Kunstgesellschaft een belangrijke bijdrage geleverd aan de nationaal-socialistische cultuurideologie. De in 1928 door Rosenberg opgerichte Kampfbund für

---

[340] E. Bahr, p. 8-10.
[341] A. Hüneke (2006) 'Verhöhnt – verkauft – vernichtet. Die 'Entartete Kunst' und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik'. In: *Osteuropa*, p. 223 – p. 234, aldaar p. 224.
[342] E. Bahr, p. 10.
[343] A. Hüneke, p. 224.
[344] S. Barron (1991), p. 11.
[345] Ibidem, p. 11.
[346] Ibidem, p. 12.

deutsche Kultur richtte zich tegen de culturele moderniteit in de Weimar-periode (1918-1933). Door literaire voordrachten, lezingen en muziekrecitals trachtte men de Duitse bevolking voor te lichten over het vermeende causale verband tussen cultureel verval en nationale achteruitgang.[347] Er werden onder meer lezingen gehouden over de culturele crisis van de Weimar-periode, de crisis van de Duitse muziek en de toenemende seksualisering binnen de kunst.[348] In het door de Kampfbund uitgegeven periodiek *Mitteilungen* verschenen naast samenvattingen van de georganiseerde activiteiten ook artikelen waarin stevige kritiek werd geuit op de vertegenwoordigers van moderne kunst.[349] Het werk van onder meer Nolde, Klee, Kandinsky en Schmidt-Rottluff werd fel bekritiseerd.[350] In 1932 werd door de Berlijnse afdeling van de Kampfbund het tijdschrift *Deutsche Kulturwacht* uitgegeven[351], waarin onder meer aandacht werd gevraagd voor de negatieve invloed van het jodendom en het marxisme op de Duitse kunst en het uitsluiten van buitenlanders uit het Duitse culturele leven werd aangemoedigd.[352]

De Deutsche Kunstgesellschaft, in 1920 opgericht door de kunstenares Bettina Feistel-Rohmeder (1873-1953), en waartoe onder meer Schulze-Naumburg behoorde, was een voorloper van de Kampfbund. De belangrijkste doelstellingen van deze organisatie waren het voeren van actie tegen de toenemende 'kunstcorruptie' en het bevorderen van een 'rein deutscher Kunst', niet besmet door joden of andere volkeren.[353] In het door de Kunstgesellschaft uitgegeven tijdschrift *Deutsche Kunstkorrespondenz* werd fel geageerd tegen progressieve personen uit de museumwereld en werden tentoonstellingen van modernistische kunstenaars, onder wie Beckmann en Grosz, kritisch benaderd.[354] Vanaf 1931 werd door de Kunstgesellschaft ook het tijdschrift *Deutsche Bildkunst* gepubliceerd. Hierin werd niet alleen de aanval op de avantgarde voortgezet, maar werd daarnaast een lans gebroken voor de verbondenheid die er zou bestaan tussen de thema's volk, ras en Duitse kunst, waarbij onder meer de Heimatkunst van Hans Thoma (1839-1924) en de 19e eeuwse kunst uit Zuid-Duitsland als positieve voorbeelden naar voren werden gebracht.[355]

---

[347] A.E. Steinweis (1991) 'Weimar culture and the rise of National Socialism: the Kampfbund für deutsche Kultur'. In: *Central European History*, p. 402 – p. 423, aldaar p. 405.
[348] Ibidem, p. 408-409.
[349] Ibidem, p. 408.
[350] F. Steiner (2006) 'Nordisches Denken oder politische Naivität? Emil Nolde und der Nationalsozialismus'. In: *Nordfriesland*, Nummer 153, p. 11 – p. 19, aldaar p. 15.
[351] A.E. Steinweis (1991), p. 417.
[352] Ibidem, p. 418.
[353] K. Baumann (1999) 'Kunstzeitschriften in Deutschland (1927-1939) – Auf der Suche nach der deutschen Kunst'. In: L. Ehrlich, J. John en J.H. Ulbricht (ed.) *Das Dritte Weimar: Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*, Köln, p. 133 – p. 148, aldaar p. 141.
[354] S. Barron (1991), p. 11.
[355] K. Baumann, p. 142.

## 3.3 De ontwikkeling van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek

### 3.3.1 Algemeen

De nationaal-socialisten beschikten op 30 januari 1933 niet over een uitgewerkt cultuurbeleid. Hier werd in de loop der jaren steeds meer invulling aan gegeven. De beginperiode kenmerkte zich door een toenemende bureaucratisering van de culturele sector, waarbij de eindverantwoordelijkheid over de cultuurportefeuille inzet werd van een hevige 'polycentrische concurrentiestrijd'[356] tussen diverse partijleiders. Doordat Joseph Goebbels (1897-1945) hieruit als winnaar naar voren kwam, was de cultuurpolitiek aanvankelijk gematigd. Moderne kunst werd in meer of mindere mate gedoogd. De cultuurpolitiek verstarde, nadat Hitler in september 1934 tijdens de Rijkspartijdag in Neurenberg alle uitingen van moderne kunst had verworpen. Vanaf 1936 liet het regime steeds meer haar ware gezicht zien en radicaliseerde de cultuurpolitiek. Er was sprake van een toenemende onderdrukking van kunstenaars en er werd gestart met het doelbewust vernietigen van moderne kunst in Duitsland. Op het moment dat tijdens de Tweede Wereldoorlog de omliggende landen werden bezet, stonden vanaf 1938 scrupuleuze plunderingen van waardevolle kunstvoorwerpen uit particulier en staatsbezit centraal en werd cultureel erfgoed van de Oost-Europese volkeren met opzet ernstige schade toegebracht.

### 3.3.2 De periode 1933-1935

Na de machtsovername volgde een snelle 'Gleichschaltung' van de Duitse samenleving, waarbij de juridische en organisatorische zelfstandigheid van publieke instellingen en belangenorganisaties werd opgeheven en nationaal-socialisten de sleutelposities overnamen.[357] In de culturele sector werden onder meer het Reichsverband bildender Künstler Deutschlands, de Bühnengenossenschaft en de Bund deutscher Architekten, veelal met behulp van terreur en intimidatie door de SA, al na enkele maanden voorzien van een (overwegend) nationaal-socialistisch bestuur.[358] De bureaucratisering van de culturele sector werd vormgegeven door de oprichting van het Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, waardoor onder meer media- en filmmakers en uitgeverijen voortaan aan strenge censuur werden onderworpen,[359] en door de in september 1933 opgerichte

---

[356] E. Schütz (2002) 'Wunschbilder des Nationalsozialismus in Kultur und Künsten'. In: B. Sösemann (ed.) *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick*, Stuttgart/München, p. 221 – p. 238, aldaar p. 224.
[357] J.P. Barbian (2004) 'Die Beherrschung der Musen: Kulturpolitik im Dritten Reich'. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main/Leipzig, p. 40 – p. 74, aldaar p. 43.
[358] A.E. Steinweis (1993), p. 37-38.
[359] W. Benz (2004) 'Hitlers Künstler: Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat'. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main/Leipzig, p. 14 – p. 39, aldaar p. 18.

Reichskulturkammer (RKK). Beide instanties kwamen onder leiding te staan van Joseph Goebbels. De op 1 november 1933 afgekondigde 'Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammer-Gesetzes' verplichtte het kamerlidmaatschap voor allen die betrokken waren bij de productie, verkoop of bemiddeling van cultuurgoederen.[360] Indien een betrokkene niet beschikte over de vereiste vaardigheden voor de uitoefening van zijn taak kon op grond van § 10 van deze verordening het lidmaatschap worden geweigerd of ingetrokken.[361] De kamers waren daarmee een juridisch en administratief instrument voor de uitschakeling van 'politisch, rassistisch und ästhetisch mißliebige Personen'.[362] Paragraaf 10 werd in de loop der jaren niet alleen gebruikt voor de verwijdering van joden uit de RKK, maar werd vanaf 1935, op het moment dat de RKK met de SD/SS steeds nauwer zou gaan samenwerken, ook ingezet voor het weren van zigeuners, vrijmetselaars en homoseksuelen.[363] Door onder meer het beperken van het lidmaatschap, het opleggen van boetes, het uitvoeren van onderzoeken en het houden van toezicht op de productie en handel van de diverse kunstvormen[364] reguleerde de RKK vanaf 1933 het economische verkeer van allen die werkzaam waren binnen de culturele sector.[365]

De gematigde architect Eugen Hönig werd aangesteld als voorzitter van de Reichskammer der bildenden Künste, het onderdeel binnen de RKK dat zich richtte op kunstenaars.[366] Goebbels benadrukte in het najaar van 1933 bij de opening van de RKK, waarvoor ook Nolde een uitnodiging had ontvangen[367], dat de staatsbemoeienis met de culturele sector wat hem betreft niet ten koste zou gaan van de artistieke creativiteit en vrijheid van kunstenaars.[368] Gevoel en een vooruitstrevende wijze van werken waren volgens Goebbels zelfs een vereiste om als kunstenaar uiting te kunnen geven aan de nieuwe tijd die was aangebroken met de komst van het nationaal-socialisme.[369]

Ondanks de belofte om niet in te grijpen in de culturele vrijheid van kunstenaars waren in de loop van 1933 al signalen zichtbaar, die wel duidden op een toenemende onderdrukking van de culturele vrijheid. Op grond van het 'Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums' van 7 april 1933, aanvankelijk uitgevaardigd om joden en politiek

---

[360] J.P. Barbian, p. 51.
[361] A.E. Steinweis (1993), p. 45.
[362] G. Bollenbeck (1999) *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne: 1880-1945*, Frankfurt am Main, p. 305.
[363] A.E. Steinweis (1993), p.126-131.
[364] J. Petropoulos (1996) *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill/London, p. 28.
[365] A.E. Steinweis (1993), p. 44.
[366] V. Dahm (2004) 'Künstler als Funktionäre: Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer'. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main/Leipzig, p. 75 – p. 109, aldaar p. 79.
[367] F. Steiner, p. 18.
[368] J. Petropoulos (1996), p. 24.
[369] F. Steiner, p. 19.

onbetrouwbare individuen uit het ambtenarenapparaat te ontslaan[370], verloren talloze (pro-modernistische) medewerkers van universiteiten, bibliotheken, musea, orkesten en theaters hun baan.[371] Max Sauerlandt, Karl Ernst Osthaus en Carl Georg Heise (1890-1979)[372], directeur van het museum in Lübeck, werden in dit kader in 1933 uit hun functie ontheven. Heise had zich volgens een bericht in de *Lübecker Kunstpflege* jarenlang voor Nolde's werk ingezet: 'Am 29. September [1933] wurde Dr. Carl Georg Heise, der seit Mai 1920 Direktor des Museums gewesen ist … in der Ruhestand versetzt. Hierfür waren … keine politischen Gründe maßgebend, sondern lediglich sein lebhaftes Eintreten für umstrittene neuere deutsche Kunst – Nolde, Barlach u.a.'[373]

Dix, Schmidt-Rottluff, Kollwitz en Liebermann[374] beëindigden in het kader van het 'Berufsbeamtentumsgesetz' in 1933 onder grote druk hun lidmaatschap van de Preußische Akademie der Künste in Berlijn en ook voor Klee en Schlemmer volgde in 1933 ontslag uit de kunstacademie in respectievelijk Düsseldorf en Frankfurt.[375]

Nolde's lidmaatschap van de Preußische Akademie der Künste stond in 1933 eveneens op de tocht. De president van de Akademie verzocht Nolde op 15 mei 1933 in te stemmen met een herverkiezing c.q. heroverweging van zijn lidmaatschap: 'die im August 1931 erfolgte Berufung von Mitgliedern in die Abteilung für die bildenden Künste durch den früheren Kultusminister Dr. Grimme hat, wie Ihnen bekannt, starken Widerspruch und einen bedauerlichen Zwiespalt in der Abteilung hervorgerufen. Durch Herrn Rudolf Belling erfahren wir, daß bei einer Anzahl der seinerseits berufenen Mitglieder selbst der Wunsch besteht, zur Lösung dieses unerfreulichen Konfliktes beizutragen und sich unter Verzicht auf die Berufung zur ordnungsmäßigen Wahl gemäß den Bestimmungen des Statuts zu stellen'.[376] Nolde ging niet op het verzoek in en stelde de president hiervan op 18 mei 1933 op de hoogte: 'Als mir die Nachricht zuging, daß ich in der Akademie aufgenommen worden sei, geschah es mit der Mitteilung, daß die Reformcomision meine Künstlerkameraden und mich dem Minister vorgeschlagen hätte. Ich finde deshalb meine Mitgliedschaft ganz in der Ordnung und kann nicht einsehen, daß eine nochmalige Wahl nötig wäre'.[377]

Andere signalen, die duidden op een inperking van de culturele vrijheid in 1933 waren onder meer de grootschalige boekverbranding op 10 mei 1933 op de Opernplatz in Berlijn, waarbij duizenden boeken van veelal joodse auteurs op de brandstapel belandden.[378] De door de nationaal-socialistische studentenbond gesteunde tentoonstelling '30 deutsche

[370] F. Boterman (1996), p. 306-307
[371] J.P. Barbian, p. 44.
[372] J. Petropoulos (2000) *The Faustian Bargain. The art world in Nazi Germany*, London, p. 16.
[373] In: J. Wulf (1963) *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, p. 62.
[374] In 1937 moesten ook Barlach, Kirchner, Pechstein en Mies van der Rohe hun lidmaatschap van de 'Preußische Akademie der Künste' beëindigen.
[375] E. Bahr, p. 11.
[376] In: J. Wulf, p. 39-40.
[377] Ibidem, p. 44.
[378] F. Boterman (1996), p. 313.

Künstler', met onder meer werken van Nolde, Pechstein, Macke en Schmidt-Rottluff, werd in juli 1933 twee dagen na de opening op last van de minister van Binnenlandse Zaken gesloten.[379] Het Bauhaus in Berlijn werd eveneens in juli gesloten[380] en de uitschakeling van de belangrijkste socialistische en communistische uitgevers en drukkerijen van boeken, tijdschriften en kranten vond in dezelfde periode plaats[381]. Tot slot werden werken van Nolde, Kirchner en Schmidt-Rottluff[382] steeds vaker bespot tijdens door de Kampfbund georganiseerde 'Schreckenskammer der Kunst'-tentoonstellingen, waarbij in geheel Duitsland voorbeelden van gedegenereerde kunst en 'gezonde' kunst naast elkaar werden getoond.[383]

Nolde onderkende weliswaar bovengenoemde ontwikkelingen, maar nam desalniettemin aanvankelijk een enigszins afwachtende houding aan en stond in beginsel niet afwijzend tegenover het nationaal-socialisme: 'Wolken waren am deutschen Himmel erschienen mit grellen Strahlungen dazwischen. Es wurde viel gesprochen und erregende Reden und Versammlungen füllten die Zeit. Ich kümmerte mich anfänglich um nichts, schaute späterhin aus der Ferne still dem Geschehen zu, bis anschließend dann auch auf eigenstem Gebiet in der Kunst von Neuordnung geredet und große Versprechungen gemacht wurden. Eine ungekannte große Zukunft wurde der Kunst prophetisch verkündet. Wir oft gutgläubigen und etwas weltfremden Künstler wußten nicht recht, was geschah. Alle, fast alle, lebten in Spannung, voll Erwartung. Dabei erfuhr ich, daß auch mein Name genannt wurde. Ob im guten oder schlechten Sinn, das wußte ich nicht'.[384] Nolde doelde hier waarschijnlijk op het expressionistendebat, dat medio 1933 startte binnen de nationaal-socialistische partij en waarbij de naam van Nolde prominent werd genoemd.

In het expressionistendebat stond de vraag centraal hoe de Duitse kunst er onder het nationaal-socialisme uit zou moeten zien en welke plaats het expressionisme hierbinnen eventueel nog zou kunnen innemen. Het debat werd binnen de partij gedomineerd door een tweetal kampen. Volgens de völkische fundamentalisten rondom Rosenberg diende Duitse kunst gebaseerd te zijn op traditionele artistieke stijlen,[385] waarmee elke vorm van moderne kunst werd uitgesloten. Volgens Otto Andreas Schreiber (1907-1978), woordvoerder van de Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund,[386] kon het expressionisme wel in de

---

[379] C. Fischer-Defoy (1990) 'Artists and art institutions in Germany, 1933-1945'. In: B. Taylor en W. van der Will (ed.) *The nazification of art. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*, Winchester, p. 89 – p. 109, aldaar p. 101.
[380] E. Bahr (1995), p. 11.
[381] J.P. Barbian, p. 44.
[382] C. Fischer-Defoy, p. 101.
[383] S. Barron (1991), p. 15.
[384] E. Nolde (2002c), p. 115.
[385] J. Petropoulos (1995) 'A guide through the visual arts administration of the Third Reich'. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*. Houndmills & London, p. 121 – p. 154, aldaar p. 124.
[386] J. Petsch (2004) 'Unersetzliche Künstler: Malerei und Plastik im Dritten Reich'. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main/Leipzig, p. 245 – p. 277, aldaar p. 247.

kunstopvattingen van het nationaal-socialisme worden opgenomen.[387] Het expressionisme was volgens de studenten een typisch 'deutsch-nationale Ausdruckskunst', waarbij met name de extase en profetische kracht van het expressionisme werden benadrukt.[388] In dit kader werd door de studenten veelvuldig gewezen op het werk van Nolde, wiens naam als een 'vlag' door hen werd uitgedragen.[389]

De studenten werden in hun strijd gesteund door Goebbels, die de kracht en chaos van het expressionisme vergeleek met de kracht van de nationaal-socialistische jeugd.[390] Volgens Goebbels kon het expressionisme als een fundering dienen voor de verbeelding van de Duitse gevoelens ten aanzien van land, natuur en lichaam.[391] Daarnaast was ook Goebbels gefascineerd door het werk van Nolde. Hij had onder meer in mei 1933 een aantal aquarellen van Nolde, afkomstig uit de collectie van de Nationalgalerie in Berlijn, in de privé-vertrekken van zijn Berlijnse appartement laten hangen.[392] Deze werden overigens weer snel verwijderd, nadat Hitler tijdens een bezoek zijn ongenoegen hierover had geuit. Daarnaast kwam meer algemeen Goebbels' liberale houding ten opzichte van het expressionisme ook naar voren in de ondersteuning van 'Der Norden', een organisatie die tentoonstellingen met moderne kunst organiseerde bij galerie Ferdinand Möller in Berlijn.[393]

Waarschijnlijk heeft Goebbels ook een grote rol gespeeld bij de aanbiedingen die Nolde in het najaar van 1933 kreeg voor de invulling van een tweetal belangrijke functies binnen de culturele sector: 'Der Herbst führte uns nach Berlin. … ein Beauftragter des Kultusministeriums erschien, mich fragend, ob ich den Präsidentenposten der staatlichen Kunstschulen übernehmen wolle? Ich antwortete: 'Das kann ich nicht, das Repräsentative liegt mir nicht'. Dann frug er, ob ich die Professur in der Akademie, die Slevogt gehabt habe, wolle? Ich sagte 'Nein – ich muß freier Künstler bleiben'.[394] Ook is Nolde volgens de historicus Thomas Knubben nog een potentiële kandidaat geweest voor het presidentschap van de Reichskammer der bildenden Künste. De kandidatuur zou echter op het laatste moment door Hitler zijn geblokkeerd.[395]

Nolde's aanvankelijke sympathie voor het nationaal-socialisme is volgens Werner Haftmann een gevolg van een sterk aangeboren nationaal bewustzijn bij Nolde, een veelvoorkomende karaktertrek bij de inwoners van het Duits-Deense grensgebied.[396] Er bestond het gevoel te

[387] V. Dahm, p. 96-97.
[388] J. Petsch, p. 247-248.
[389] A. Hüneke, p. 226.
[390] S. Barron, p. 12.
[391] B. Taylor (1990) 'Post-modernism in the Third Reich'. In: B. Taylor en W. van der Will (ed.) *The nazification of art. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*, Winchester, p. 128 – p. 143, aldaar p. 131.
[392] T. Knubben, p. 141.
[393] J. Petropoulos (1996), p. 24.
[394] E. Nolde (2002c), p. 115.
[395] T. Knubben, p. 141.
[396] C. Rudloff (1982) *Materialien zur Kunst- und Kulturpolitik im '3. Reich' am Beispiel Emil Nolde*. Nürnberg, p. 8.

behoren tot een ‘Scholle und Volksgruppe’ en dit maakte Nolde volgens Haftmann ontvankelijk voor de ‘Blut und Boden’ ideologie van de nationaal-socialisten en het bijbehorende ceremonieel van ‘Deutschtümeleien’.[397] Nolde behoorde bovendien sinds de grensverlegging van 1920 tot een Duitse minderheid in het Duits-Deense grensgebied. Deze factoren verklaren mogelijkerwijs ook Nolde’s actie om de ‘Aufruf der Kulturschaffenden’ te ondertekenen, dat op 18 augustus 1934 verscheen in de *Völkischer Beobachter* en een loyaliteitsverklaring inhield voor Hitler bij het referendum dat zou worden gehouden na de dood van president Paul von Hindenburg (1847-1934).[398] Nolde’s sympathie voor het nationaal-socialisme ging zo ver dat hij in september 1934 lid werd van de Nationalsozialistische Arbeitergemeinschaft Nordschleswig (NSAN), welke in de zomer van 1935 tijdens een ‘Gleichschaltung’ met enkele ‘Volksgruppen’ werd ingelijfd bij de Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei Nordschleswigs, de NSDAPN.[399] Het is overigens onbekend in hoeverre Nolde binnen deze gremia daadwerkelijk politiek actief was. Nolde duldde aanvankelijk niet dat er in zijn aanwezigheid kritiek werd geuit op Hitler of de partij. Berichtgeving over ‘Untaten’ deed Nolde af als ‘böswillige Verleumdung’.[400] Hij nam door zijn pro-nationalistische houding op de koop toe dat mensen als Kirchner en Heckel zich van hem distantieerden en de verhoudingen met veel van zijn vrienden, die zich allen grotendeels tegen het regime keerden, bekoelden.[401]

Binnen de culturele sector deelden overigens velen Nolde’s aanvankelijke sympathie voor het nationaal-socialisme. Diverse kunstenaars hoopten dat het regime hun werk- en leefomstandigheden zou kunnen verbeteren.[402] Soortgelijk opportunisme leefde ook bij de directie van diverse theaters, musea en bibliotheken, die hoopten op een verhoging van het budget, dat als gevolg van de economische wereldcrisis steeds meer was verlaagd. Tot slot verwachtte ook de Duitse filmindustrie, waarvan de afzetmarkt in het binnen- en buitenland was ingestort, positieve impulsen van het nationaal-socialistisch bewind.[403]

Hitler maakte in het najaar van 1934 een einde aan het expressionistendebat. Tijdens de Rijkspartijdag in Neurenberg in september oordeelde hij over de gewenste houding van het nationaal-socialisme in relatie tot moderne kunst. Hitler sprak over de gevaren van de artistieke sabotage van cubisten, futuristen, dadaïsten en anderen die de artistieke groei bedreigden. Geen enkele moderne kunstrichting was volgens hem in overeenstemming met

[397] W. Haftmann (1971), p. 14.
[398] T. Knubben, p. 141.
[399] M. Hecker, p. 14.
[400] C. Rudloff, p. 8.
[401] W. Haftmann (1971), p. 14.
[402] V. Dahm, p. 81-82.
[403] J.P. Barbian, p. 47.

het idee van het nationaal-socialisme.[404] Ook werd het expressionisme door hem niet gezien als consistent met de geest van het nationaal-socialisme.[405] Tot slot waarschuwde Hitler voor een Duitse kunst die te veel op het verleden was gericht. In plaats daarvan was een tijdloze kunst met eeuwigheidswaarde gevraagd,[406] gebaseerd op de Duitse raciale traditie.[407]

Naar aanleiding van Hitler's toespraak en uit angst voor machtsverlies, de moord op Ernst Röhm (1887-1934) in juni 1934 was een duidelijk signaal geweest dat Hitler niet terugdeinsde voor het buiten werking stellen van niet-coöperatieve medewerkers,[408] voerde Goebbels in de daaropvolgende maanden enkele drastische maatregelen door.[409] De aanvankelijk liberaal-gematigde houding met betrekking tot moderne kunst werd aangescherpt. Het einde voor tentoonstellingen met moderne kunst en uitgaven waarin moderne kunst werden gepropageerd, die na de oprichting van de RKK voorlopig nog hadden bestaan, kwam in zicht.[410]

Allereerst werden in het najaar van 1934 lokale vestigingen van de RKK ingesteld, die onder leiding kwamen te staan van een 'Landesleiter', teneinde de plaatselijke controle op het culturele leven te intensiveren.[411] Daarnaast werd kort na de jaarwisseling het pro-modernistische tijdschrift van de nationaal-socialistische studentenbond, *Kunst der Nation*, verboden en kreeg in april 1935 de Reichskammer der bildenden Künste opdracht om voortaan alle tentoonstellingen bij privé-galeries vooraf te accorderen.[412]

Tentoonstellingen met moderne kunst werden steeds harder aangepakt. Tijdens een tentoonstelling in München werden in 1935 onder meer de werken van Nolde, Beckmann, Feininger en Heckel verwijderd.[413] Galeriehouders namen grote risico's indien zij toch moderne kunst bleven tonen. Tijdens een bezoek aan een galerie in München waren Nolde en zijn vriend Hans Fehr in dit kader getuige van een intimiderend schouwspel. Een geüniformeerde SS-er stormde naar binnen en wees de galeriehouder op enkele aquarellen van Marc, die direct verwijderd dienden te worden, onder dreiging van sluiting van de galerie. Met trillende stem verklaarde Nolde achteraf tegen Fehr: 'Nun kenne ich meine Zukunft'.[414]

Om de deliberalisering van de culturele sector verder vorm te geven, werden in de loop van 1935 diverse personeelswisselingen doorgevoerd binnen de RKK en het propagandaministerie, waardoor het aantal nationaal-socialistische medewerkers werd

---

[404] V. Dahm, p. 96-97.
[405] A.E. Steinweis (1993), p. 57.
[406] G. Bollenbeck (2000) Der negative Resonanzboden: Avantgarde und Antiavantgardismus in Deutschland. In: *Avant garde critical studies*, Nummer 14, p. 467 – p. 504, aldaar p. 489.
[407] S. Barron (1991), p. 12.
[408] B. Taylor, p. 132.
[409] J. Petropoulos (1996), p. 46-47.
[410] Ibidem, p. 27.
[411] A.E. Steinweis (1993), p. 62-63.
[412] Ibidem, p. 57.
[413] - (1991) 'Emil Nolde'. In: S. Barron (ed.) *'Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany'*, New York, p. 315 – p. 320, aldaar p. 319.
[414] H. Fehr (1960) *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, München, p. 111.

verhoogd.[415] Ook de voorzitter van de Reichsmusikkammer, de componist Richard Strauss (1864-1949), moest in dit kader in juli 1935 het veld ruimen. Door de Sicherheitsdienst (SD) was een brief onderschept van Strauss, waarin hij zich tegenover de in ballingschap levende joodse schrijver Stefan Zweig (1881-1942) onder meer negatief had uitgelaten over het nationaal-socialisme.[416]

Daarnaast werd in de loop van 1935 gestart met het zuiveren van joodse leden uit de RKK.[417] Op verzoek van de minister van Financiën, Hjalmar Schacht (1877-1970), was hier uit angst voor het instorten van de culturele sector nog mee gewacht. Uitzonderingen werden alleen gemaakt voor joodse ondernemers met veel Duitse personeelsleden en joden die activiteiten verrichten waarbij buitenlandse inkomsten werden gegenereerd.[418]

Het toezicht op de RKK vanuit het propagandaministerie werd in 1935 geïntensiveerd door de aanstelling van een drietal 'Reichskulturverwalter', onder wie Hans Hinkel (1901-1960)[419], een overtuigd SS-er, waardoor een nauwe samenwerking ontstond tussen de RKK en de SD. De RKK kon hierdoor gebruik maken van door de SD verstrekte informatie over de achtergronden en activiteiten van leden en aspirant-leden.[420]

Voor Nolde was 1935 een moeilijk jaar. Nadat in het najaar van 1934 al het tweede deel van zijn autobiografie was verboden, verscheen aan het begin van 1935 niet alleen een 'Geheimerlaß', waardoor de namen van onder meer Barlach, Nolde, Marc en Kokoschka voortaan niet meer in de Duitse pers mocht worden genoemd,[421] maar kwakkelde Nolde ook erg met zijn gezondheid: 'Gesundheitlich war es mir nicht gut gegangen, mein Gesicht war blaß und gelb',[422] aldus Nolde. In het najaar werd de diagnose maagkanker gesteld, waarvoor hij wekenlang in een ziekenhuis in Berlijn verbleef en waar hij uiteindelijk in Hamburg aan werd geopereerd. Na afloop van de operatie was Nolde optimistisch en reisde in het kader van herstel naar de Zwitserse Alpen, waar hij genoot van de omringende natuur.

Langzaam hervatte Nolde zijn artistieke bezigheden, met name het aquarelleren. De natuur was wederom een belangrijke inspiratiebron: '… immer führte ich meine Aquarellfarben mit, malend, wo ich es konnte, die Schneeberge, die Wolkenschönheit, die Wettertannen'.[423] Evenals in Berlijn observeerde Nolde ook in Zwitserland 's avonds het plaatselijke sociale leven. Tijdens een verblijf in Kitzbühel was hij in dit kader onder meer

[415] J. Petropoulos (1996), p. 46-47.
[416] Ibidem, p. 46-47.
[417] A.E. Steinweis (1993), p. 51.
[418] A.E. Steinweis (1995) 'Cultural eugenics: social policy, economic reform, and the purge of Jews from German cultural life'. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*, Houndmills/London, p. 23 – p. 38, aldaar p. 28-29.
[419] A.E. Steinweis (1993), p. 62-63.
[420] Ibidem, p. 62-63.
[421] E. Nolde (2002c), p. 116.
[422] Ibidem, p. 111.
[423] Ibidem, p. 112.

getuige van de sociale activiteiten van de aanwezige wintersporters: 'Im Grand-Hotel war der große Weltbetrieb der Skiläufer an diesem Sonntagnachmittag versammelt, und allabendlich saßen wir da. Die sportlich aufgeputzten Wiener jungen Frauen und Mädchen und wohl auch von anderswoher, heiter plaudernd, kreischend mit ihren rotbemalten Lippen, saßen den Kaffee schlürfend. Sie mußten laut sprechen, denn die Dudelmusik spielte unentwegt, und die Luft war vollgeraucht zum Schneiden dick'.[424] Ondanks de verontrustende situatie in Duitsland wist Nolde zich in Zwitserland af te sluiten voor de ontwikkelingen in Duitsland en probeerde zo veel mogelijk het leven te leidden, zoals hij dat gewend was.

### 3.3.3 De periode 1936-1939

In het najaar van 1936 radicaliseerde de cultuurpolitiek. Hier was bewust mee gewacht tot na de Olympische Spelen, die in augustus 1936 werden gehouden in Berlijn, om de buitenlandse bezoekers niet te verontrustten.[425] Desalniettemin werden in de loop van 1936 al stappen gezet die duidden op een toenemende Duitse agressie.

In maart werd eenzijdig het uit 1925 daterende verdrag van Locarno opgezegd, waardoor een oorlog met Frankrijk weer tot de mogelijkheden behoorde, en werd het Rijnland geremilitariseerd. Daarnaast verscheen in augustus Hitler's geheime memorandum over de doelstellingen van het vierjarenplan, waarin de militaire en economische elite van Duitsland werd geïnformeerd over de gewenste oorlogsvoorbereidingen. Op 30 oktober 1936, nadat de laatste bezoekers van de Olympische Spelen Duitsland hadden verlaten, werden de zalen met moderne kunst van de Nationalgalerie in Berlijn direct voor het publiek gesloten.[426] Op 26 november 1936 werd het verbod op de kunstkritiek uitgevaardigd, waardoor oordeelsvorming over kunst vanaf dat moment voorbehouden bleef aan de staat en de partij.[427] Tot slot nam de conservatieve schilder Adolf Ziegler (1892-1959) op 1 december 1936 het voorzitterschap van de Reichskammer der bildenden Künste over.[428] Ziegler werd onder meer verantwoordelijk voor een nieuwe zuiveringsronde binnen deze afdeling. Nadat in 1935-1936 aspirant-leden van de RKK nog relatief oppervlakkig werden nagetrokken met betrekking tot hun afstamming, werd in 1937 gestart met een grondige screening, waarbij ook alle bestaande leden werden betrokken.[429] Belangrijker wellicht is Ziegler's bijdrage aan de 'Aktion entartete Kunst'.

Tijdens de gratis toegankelijke tentoonstelling 'Entartete Kunst', die op 19 juli 1937 door Ziegler werd geopend in de kelders van het archeologisch instituut in München, maakte het regime duidelijk dat voor moderne kunst in Duitsland definitief geen plaats meer was. De

[424] Ibidem, p. 113-114.
[425] J. Petropoulos (1996), p. 52.
[426] S. Barron (1991), p. 15.
[427] F. Steiner, p. 15-16.
[428] J. Petropoulos (1996), p. 52.
[429] A.E. Steinweis (1993), p. 115-116.

‘entartete’ kunstwerken waren afkomstig van een omvangrijke ad-hoc zuiveringsactie, die in de weken voorafgaand aan de tentoonstelling had plaats gevonden, en in opdracht van Hitler was uitgevoerd door een commissie onder leiding van Ziegler. Openbare musea in onder meer Berlijn, München, Essen, Hamburg, Weimar en Leipzig waren hierbij gedwongen geweest expressionistische, futuristische, constructivistische en dadaïstische kunstwerken in handen te stellen van deze commissie.[430] Talloze directeuren weigerden, overigens zonder succes, mee te werken aan deze brute actie. Eberhard Hanfstaengl (1886-1973), de directeur van de Nationalgalerie in Berlijn, werd hiervoor op 27 juli 1937 ontslagen.[431] Bij de actie werden onder meer werken in beslag genomen van Nolde, Pechstein, Kirchner, Kandinsky, Schmidt-Rottluff, Klee en Grosz. De commissie betrok ook buitenlandse kunstenaars en Duitse kunst uit de periode voorafgaand aan 1910 bij de zuiveringen, zodat ook werk werd geconfisqueerd van onder meer James Ensor (1860-1949), Fernand Léger (1881-1955), Giorgio de Chirico (1888-1978), Marc Chagall (1887-1985) en Piet Mondriaan (1972-1944).[432] Honderdduizenden bezoekers waren in de daaropvolgende maanden getuige van de ‘schlampige’ wijze waarop het regime ongeveer 600 kunstwerken toonde.[433]

Tijdens de zuiveringsacties waren 1.052 werken van Nolde in beslag genomen, waarvan er 48 in München werden getoond. Nolde was hiermee de zwaarst getroffen kunstenaar en het meest prominent aanwezig. Nolde verkreeg door de aanwezigheid van zijn werk in München automatisch het predicaat ‘entarteter Maler’. De historicus Monika Hecker heeft aangetoond dat voorafgaand aan de tentoonstelling op 16 februari 1937 vanuit het Gau-Gericht in Hamburg een verzoek is ingediend bij het Oberste Parteigericht van de NSDAP in München om te laten vaststellen of Nolde op dat moment NSDAP-lid was. Als reden voor het verzoek werd het mogelijkerwijs opstarten van een ‘Parteigerichtsverfahren’ opgegeven; wellicht met de intentie om voorafgaand aan de opening van de tentoonstelling het eventuele lidmaatschap te ontbinden. Op 18 maart 1937 werd gemeld dat Nolde op basis van de beschikbare gegevens bij de Reichskartei geen lid was van de partij.[434]

Het negendelige altaarwerk van Nolde met scènes uit het leven van Christus (1912) vormde het middelpunt van de tentoonstelling.[435] In de bijbehorende catalogus werden Nolde’s werken als ‘Musterbeispiele künstlerischer und rassischer Minderwertigkeit’ omschreven.[436] Nolde’s schilderij ‘Adam und Eva’ werd als volgt getypeerd: ‘Diese Kretins sollen das erste Menschenpaar sein, Abbilder des Schöpfers. Ganz abgesehen davon, daß dieses ‘Werk’ abstoßend wirkt, stellt es eine Verletzung religiösen Empfindens dar’. Een

[430] S. Barron (1991), p. 19.
[431] J. Petropoulos (1996), p. 55-56.
[432] P. Lasko (2003) *The Expressionist roots of Modernism*, Manchester/New York, p. 157.
[433] A. Hüneke, p. 230.
[434] M. Hecker, p. 10.
[435] W. Haftmann (1986) *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln, p. 235.
[436] W. Haftmann (1971), p. 12.

ander werk van Nolde was voorzien van de tekst: ‘Bezahlt mit den Steuergroschen des deutschen Volkes’.[437] Nolde bezocht met Friedrich Döhlemann, de directeur van de Bayerische Gemeindebank en één van de financiers van het Haus der Deutschen Kunst, de tentoonstelling.[438] Van een evenwichtige verdeling in de geografische afkomst van de diverse kunstenaars was volgens Nolde geen sprake. De Noord-Duitse kunstenaars waren sterk oververtegenwoordigd.[439]

Aangezien elk kunstobject afkomstig was uit publieke collecties, was de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ ook bedoeld om de acties te veroordelen van de directeuren, curatoren en (joodse) kunsthandelaren die betrokken waren geweest bij de aankoop van de geëxposeerde kunst.[440]

De tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ was na München tussen februari 1938 en april 1941 onder meer te zien in Berlijn, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Weimar, Frankfurt am Main, Wenen en Halle[441] en trok uiteindelijk 3 miljoen bezoekers.[442]

Nolde kreeg naar aanleiding van de tentoonstelling uit het gehele land talloze steunbetuigingen van bezoekers. In een brief aan de kunstverzamelaar Hagemann van 8 november 1937, waarin hij dit gegeven melde, maakte Nolde een gelaten indruk: ‘Durch die Ausstellung in München gehen uns viele Briefe mit Sympathiekundgebungen zu, auch von vielen Menschen, die uns ganz unbekannt waren. Es sollen, nachdem der breite Strom sich verlaufen hat, viele Menschen ernst und still vor den Bildern stehen. … Es sind eigentümliche Ereignisse, die man in der Kunst erlebt, Sie sind Optimist, auch wir nehmen es hin, wie so vieles andere, das schon im Leben war’.[443]

De tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ vormde een duidelijk signaal voor de intolerantie die er vanaf dat moment zou bestaan ten opzichte van moderne kunst. Ook moderne muziek was niet langer gewenst. In mei 1938 opende in Düsseldorf de tentoonstelling ‘Entartete Musik’, soortgelijk van opzet als de tentoonstelling in München. In Düsseldorf stond de negatieve invloed van joden op de Duitse muziek centraal. Talloze componisten van moderne muziek, onder wie Paul Hindemith (1895-1963), Alban Berg, Hans Eisler (1898-1962), Arnold Schönberg, Kurt Weill (1900-1950) en Igor Strawinsky (1882-1971) werden aansprakelijk

---

[437] H. Fehr, p. 119.
[438] - (1991), p. 319.
[439] E. Nolde (2002c), p. 116.
[440] S. Barron (1991), p. 20.
[441] C. Zuschlag (1991) ‘An ‘educational exhibition’: the precursors of Entartete Kunst and its individual venues’. In: S. Barron (ed.) *‘Degenerate art’: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, New York, p. 83 – p. 103, aldaar p. 90.
[442] J. Petropoulos (1996), p. 57.
[443] H. Delfs, M.A. von Lüttichau en R. Scotti, p. 695.

gesteld voor de ‘Entartung’ van het Duitse muzikale leven. Het was een omstreden tentoonstelling, die veel kritiek kreeg en op 14 juni 1938 voortijdig werd gesloten.[444]

Exploitanten van tentoonstellingen en galeries die Nolde’s werk toonden, werden na afloop van de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ steeds vaker door medewerkers van de Reichskammer für die bildenden Künste geconfronteerd met sluiting en een officieel verkoopverbod van Nolde’s werk: ‘In Mannheim war eine Ausstellung meiner Bilder eröffnet worden, zu der der Präsident der Reichskunstkammer und drei weitere Herren hinreisten, um sie zu schließen und den Veranstalter zu verbieten, Werke meiner Hand zu verkaufen. Gleiche und ähnliche Maßnahmen wurden gegenüber eine Galerie in Düsseldorf und allen weiteren Kunsthandlungen und Ausstellungen in Deutschland durchgeführt’.[445] In een brief uit 1938 aan Fehr maakte Nolde zijn verdriet over deze tendens voelbaar: ‘Wenn ich wieder hier sehe, wie Amiet und Hofer in Zürich und Bern, und daran denke, wie Willumsen und Munch in Kopenhagen und Oslo mit eigenen großen Räumen für ihre Bilder geehrt werden, dann nur schwer läßt sich mir reine Enttäuschung ausschalten, wo nun nicht eines meiner Bilder in einem deutschen Museum hängen darf’.[446]

Ondanks de afschuw bij velen zijn er waarschijnlijk ook bezoekers geweest die opgetogen de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ hebben bezocht, aangezien hun eisen uit het recente verleden ten uitvoer waren gebracht. In het tijdschrift *Deutscher Kunstbericht* hadden diverse Duitse kunstenaars, niet behorend tot de avantgarde, in 1933 een vijfpuntig manifest gepubliceerd, met enkele specifieke wensen voor het regime. Onder meer dienden volgens hen alle kunstwerken met een kosmopolitisch of bolsjewistisch karakter uit de Duitse musea te worden verwijderd en verbrand, nadat deze publiekelijk waren getoond, en diende ontslag te volgen voor alle museumdirecteuren die gemeenschapsgeld hadden verspild door de aankoop van niet-Duitse kunst.[447]

De tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ vormde een schril contrast met de eerste editie van de ‘Große Deutsche Kunstausstellung’, die eveneens in München plaats vond. Tijdens deze tentoonstelling stond niet de verfoeide, maar de door de nationaal-socialisten gepropageerde kunst centraal.

Op 18 juli 1937 werd de ‘Große Deutsche Kunstausstellung’ in het door Paul Ludwig Troost (1878-1934) nieuw ontworpen Haus der Deutschen Kunst (HDK) door Hitler geopend. Hitler had de eerste steen voor dit gebouw gelegd in oktober 1933, op de zogenaamde ‘Tag der Deutschen Kunst’, en had op dat moment verklaard dat München de toekomstige

[444] A. Dümling (2002) ‘The target of racial purity: the ‘Degenerate Music’ exhibition in Düsseldorf, 1938’. In: R. A. Etlin (ed.) *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago/London, p. 43 – p. 72, aldaar p. 56-60.
[445] E. Nolde (2002c), p. 121.
[446] In: H. Fehr, p. 122.
[447] S. Barron (1991), p. 13.

hoofdstad van de Duitse kunst zou worden.[448] Het HDK was het eerste klassiek monumentale gebouw waarmee de nationaal-socialisten in de openbaarheid traden[449] en het zou als voorbeeld dienen voor de toekomstige nationaal-socialistische representatie-architectuur.[450]

Gelijktijdig met de opening trok de propagandistische optocht '2.000 Jahre deutsche Kultur' door het centrum van München. Op praalwagens werden de culturele prestaties van het Arische ras door de eeuwen heen getoond, waarbij onder meer de Noord-Germaanse sagenwereld, het Duitse ridderdom en de antieke mythologie aan bod kwamen. Om de toeschouwers nog meer te imponeren, werden de praalwagens afgewisseld met marcherende legereenheden en SA/SS-troepen.[451]

De eerste 'Große Deutsche Kunstausstellung', in beginsel een jaarlijks terugkerende grootschalige verkoopexpositie die tot 1944 zou plaatsvinden, opende met een tentoonstelling van hedendaagse Duitse schilders, beeldhouwers en grafisch ontwerpers[452], en trok 400.000 bezoekers.[453] De eindselectie van de 15.000 ingezonden kunstwerken was kort voor de opening door Hitler zelf uitgevoerd en ook in de daaropvolgende jaren vervulde hij deze rol.[454]

De tentoonstellingen in het HDK waren de tentoonstellingen van Hitler zelf, waarbij hij volgens de historicus Sabine Brantl 'die Kunstschaffenden mit harter Hand zu Höchtsleistungen zu führen gedachte. Hier wurde der Staatsman zum 'Künstler-Kurator', der – gleich seinem menschenverachtenden politischen Handeln – seine eigenen Vorstellungen und Maßstäbe rigoros zum Gesetz erhob'.[455] Binnen het nationaal-socialisme werden voortaan alleen kunstuitingen toegestaan, die voldeden aan de smaak van de 'Führer'.[456] Het HDK werd daarmee het maatgevende instituut voor hedendaagse Duitse kunst.

Van een nieuw tijdperk in de Duitse kunst, waar Goebbels bij de oprichting van de RKK nog op doelde, was echter geen sprake. De getoonde werken vertoonden stilistisch over het algemeen sterke overeenkomsten met de academische (classicistische) schilderkunst uit de 19e eeuw. Daarnaast was de invloed van de nieuwe zakelijkheid zichtbaar.[457] Ook de thema's en onderwerpen van de diverse werken waren niet vernieuwend: pre-industriële landschappen, het idyllische boerenleven, mythologie,

---

[448] S. Brantl (2007) *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*, München, p. 73.
[449] Ibidem, p. 48.
[450] Ibidem, p. 51.
[451] Ibidem, p. 74-78.
[452] Ibidem, p. 81.
[453] J. Petropoulos (1996), p. 57.
[454] S. Brantl, p. 82-84.
[455] Ibidem, p. 99.
[456] L.H. Nicholas (1994) *The rape of Europa. The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*, London, p. 10.
[457] Ibidem, p. 84-85.

realistische vrouwelijke naakten, vrouwen in klederdracht, portretten van Hitler, (strijdende) adelaars en dieren en in mindere mate ook afbeeldingen van industriële gebouwen en sporters. Na de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog werden ook afbeeldingen van oorlogstaferelen een veelvoorkomend thema.[458]

Tijdens de opening van de eerste 'Große Deutsche Kunstausstellung' bleek dus dat de nationaal-socialistische revolutie op het gebied van de beeldende kunsten in beginsel neerkwam op het teruggrijpen naar de academische tradities. 'Doch um das 'Alte' … als Zeugnis eines neuen deutschen Kulturschaffens herauszustellen, bedurfte es der Verurteilung und Ausschaltung einer Kunst, die progressiv und kritisch agierte'[459], aldus Brantl. Hitler liet tijdens zijn openingstoespraak in het HDK geen misverstand bestaan over de in dit kader te hanteren methodiek: 'Wir werden von jetzt an einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung'.[460] Een voorlopig resultaat van deze zuiveringen was al te zien op de tentoonstelling 'Entartete Kunst'.

De status van de 'Große Deutsche Kunstausstellung' kan niet worden onderschat. Wie als kunstenaar binnen het Derde Rijk carrière wilde maken, zorgde voor een regelmatige deelname aan deze tentoonstelling. Dit was niet alleen financieel aantrekkelijk, aangezien partijleiders en vermogende industriëlen veel van de geëxposeerde kunst kochten, maar het kon ook lucratieve opdrachten opleveren van Hitler c.s. buiten de tentoonstellingen om.[461] De beeldhouwer Arno Breker (1900-1991), met de beeldhouwer Joseph Thorak (1889-1952) en Adolf Ziegler behorend tot de nationaal-socialistische culturele elite, kreeg onder meer in de periode 1938-1945 diverse opdrachten van Albert Speer (1905-1981) om de door hem ontworpen gebouwen, waaronder de Rijkskanselarij in Berlijn, te voorzien van sculpturen ter waarde van 27.396.000 Rijksmark.[462] Volgens de historicus Jan-Pieter Barbian was dit een bewuste actie: 'Die vielfältige staatliche Förderung der Kultur was bewußt kalkuliert. Der NS-Staat wollte mit einer repräsentativen Hochkultur glänzen. Sowohl die deutsche Bevölkerung als auch das kritisch auf Deutschland blickende Ausland sollten davon überzeugt werden, daß die Emigranten mit ihrem Vorwurf der kulturellen Barbarei nichts als mißgünstige Propaganda trieben und daß der Abgang einer großen Anzahl international angesehener Künstler ohne Qualitätseinbuße kompensierbar war.[463]

---

[458] J. Petsch, p. 251-262.
[459] S. Brantl, p. 87.
[460] Ibidem, p. 87.
[461] Ibidem, p. 102.
[462] J. Petropoulos (1995), p. 133.
[463] J.P. Barbian, p. 72.

Er ging van de tentoonstelling 'Entartete Kunst' een dusdanige dreiging uit, dat diverse getroffen kunstenaars de eer aan zichzelf hielden en emigreerden. Velen hadden echter al in de voorafgaande jaren Duitsland verlaten en hadden gekozen voor een bestaan in 'Exil', zoals ook talloze schrijvers, wetenschappers en architecten hadden gedaan. In dit kader kunnen onder meer worden genoemd: de schrijvers Bertolt Brecht (1898-1956), Alfred Döblin (1878-1957), Stefan George (1868-1933), Oskar Maria Graf (1894-1967), Heinrich Mann (1871-1950), Klaus Mann (1906-1949), Thomas Mann (1875-1955), Erich Maria Remarque (1898-1970), Kurt Tucholsky (1890-1935), Ernst Toller (1893-1939), Franz Werfel (1890-1945), Stefan Zweig, de schilders Max Beckmann, Lyonel Feininger, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Koksoschka en Fritz Wotruba (1907-1975),[464] de architecten Walter Gropius (1883-1969), Erich Mendelsohn (1887-1953) en Mies van der Rohe, de componisten Paul Hindemith en Arnold Schönberg, regisseur Max Reinhardt en Albert Einstein.[465]

Cultuurmakers die toch bleven, en waar het regime niet welwillend tegenover stond, waren feitelijk aangeschoten wild. Met name joden bevonden zich permanent in de gevarenzone. Talloze joodse schrijvers, publicisten, musici en kunstenaars werden in de loop der tijd opgepakt en belandden aansluitend in concentratiekampen en gevangenissen, waar hen een ongewisse toekomst wachtte.[466] Dit lot trof onder meer de toneelspeler Hans Otto (op 24 november 1933 vermoord in een SA-kazerne in Berlijn), de journalist Carl von Ossietzky (op 4 mei 1938 in een ziekenhuis in Berlijn overleden aan de gevolgen van de hechtenis in een concentratiekamp), de pianist Karlrobert Kreiten (gefusilleerd op 7 september 1943 in Berlijn-Plötzensee), de schrijver Erich Mühsam (vermoord op 10 juni 1934 in KZ Oranienburg)[467] en de kunstenaars Felix Nussbaum (op 9 augustus 1944 vermoord in Auschwitz) en Charlotte Salomon (op 10 oktober 1943 vermoord in Auschwitz).[468]

Ook Nolde werd na de 'Entartete Kunst'-tentoonstelling door diverse vrienden met klem geadviseerd om naar Denemarken of Zwitserland te emigreren. Desalniettemin koos Nolde voor een verblijf in Duitsland en werd daarmee één van de vertegenwoordigers van de zogenaamde 'innere Emigration'. Hij was op 7 augustus 70 jaar geworden en wilde Seebüll, waarvan de verbouwing net was afgerond, niet verlaten.[469]

---

[464] H. Glaser, p. 209-210.
[465] M.R. Lepsius (1993) *Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen, p. 124.
[466] J.P. Barbian, p. 60.
[467] Ibidem, p. 60-61.
[468] C. Fischer-Defoy, p. 93.
[469] M. Urban (1987), p. 233-234.

Ter gelegenheid van de 70e verjaardag van Nolde waren reeds voorbereidingen getroffen voor een groot feest. Onder meer was een zangkoor gecontracteerd en was er gezorgd voor muziek. Op aanraden van vrienden werd het feest afgelast. De festiviteiten konden als provocatie worden beschouwd en 'keiner wisse, was dann geschähe',[470] aldus Nolde. Er kwamen desondanks tijdens Nolde's verjaardag toch enkele intieme vrienden op bezoek.

De tentoonstelling liet Nolde vanzelfsprekend niet onberoerd en hij was bezorgd over het lot van zijn werken. Er was echter hoop, zoals blijkt uit een mededeling van Nolde aan zijn vriend Hans Fehr tijdens het verjaardagsfeest: 'Das schönste Geschenk ist mir soeben von meinem Schwager aus Kopenhagen überbracht worden. Die dänischen Zeitungen haben einen Artikel veröffentlicht, wonach die Bilder der 'Entarteten' nicht verbrannt werden dürften. Goebbels habe erklärt: Ein Autodafé, wie mit den Büchern, dürfe nicht vorgenommen werden'.[471] Goebbels belofte bleek echter slechts een inhoudsloze mededeling.

De plunderingen van de moderne kunst uit Duitse musea werden in de loop van 1937 hervat. Uiteindelijk werden ca. 20.000 kunstwerken van 1.400 kunstenaars in beslag genomen.[472]

Ook Nolde werd wederom door het regime getroffen. In het najaar van 1937 werd Nolde dringend verzocht zijn kunstproductie van de twee voorafgaande jaren in handen te stellen van de Reichskammer der bildenden Künste. Dit was lastig, aangezien Nolde op dat moment in Kitzbühel verbleef: 'Ich lag grippekrank in Kitzbühel, dahin wir gereist waren, und konnte es nicht. Die Aufforderung wurde wiederholt. Briefe und Briefe kamen wie Hiobsboten ins Krankenzimmer geflogen. Sie wurden befehlend und strengstens drohend'.[473] Om tegemoet te kunnen komen aan het verzoek nam een vriendin van Nolde deze taak op zich: 'Unsere … liebe Freundin Gertrud Goehrke, die mit uns, uns helfend, in die Höhenluft gereist war, übernahm die schwierige Reise nach Seebüll, Bilder zu holen. Wir übergaben diese der Reichskammer, weitere erhielten sie von Kunsthändlern. 54 weitere meiner Werke waren nun auf diese Art zu ihnen gekommen.[474] Vanaf dat moment probeerde Nolde zijn werken steeds meer te beschermen. Hij leende onder meer geen werken meer uit voor tentoonstellingen.

Uit onvrede over de gang van zaken in Duitsland nam Nolde met diverse andere 'entartete Künstler' in 1938 deel aan een protest-tentoonstelling bij de Burlington Galleries in

[470] E. Nolde (2002c), p. 126.
[471] H. Fehr, p. 120-121.
[472] A. Hüneke, p. 232.
[473] E. Nolde (2002c), p. 122.
[474] Ibidem, p. 123.

Londen[475]. Maar ook op een meer directe wijze bracht hij zijn bezwaren naar voren. Nolde maakte in het voorjaar van 1938 schriftelijk bezwaar bij de partijleiding. Hij wees hierbij onder meer op zijn boerenafkomst. Daarnaast verdedigde hij zijn kunst, die volgens hem gezond en sterk was en geen tekenen bevatte van decadentie, zwakte of spitsvondigheid.[476] Het zijn non-politieke argumenten, die Nolde in zijn autobiografie naar voren brengt. Volgens de historicus Frederieke Steiner schreef Nolde op 2 juli 1938 daarentegen een persoonlijke brief aan Goebbels, waarin hij niet alleen verzocht om de teruggave van zijn schilderijen, maar ook heeft gewezen op zijn persoonlijke binding met het nationaal-socialisme en het lidmaatschap van de NSDAPN. Volgens Steiner benadrukte Nolde juist 'seine Position als nordisch denkender Nationalist und als Vorkämpfer des Deutschtums'. Hij heeft geprobeerd Goebbels duidelijk te maken dat de nationaal-socialistische vervolging van zijn kunst op een misverstand berustte.[477]

De brieven van Nolde werden weliswaar niet beantwoord, maar hij had met name grote moeite met het feit dat hij geen invloed had op het lot van zijn in beslag genomen werken. Volgens Werner Haftmann gaf Nolde niet graag werk aan derden en beschouwde hij zijn werken als 'ihm zugefallene begnadete Geschenke, die er selbst staunend betrachtete und wie eine leibliche Nachkommenschaft zu behüten wünschte'.[478] Zijn werken gingen nu echter een ongewisse toekomst tegemoet. Daarnaast was hij bezorgd over de situatie waarin de in beslag genomen werken verkeerden. Dit was voor Nolde een ronduit zorgelijke situatie.[479] Hij verzocht daarom in het najaar van 1938 Hans Fehr, die contacten had binnen het propagandaministerie, om persoonlijk in Berlijn bij Goebbels na te vragen of er mogelijk schade zou kunnen ontstaan aan de werken door een onzorgvuldige opslag. Goebbels was zelf niet aanwezig, maar Fehr werd geholpen door een naaste medewerker van Goebbels. Volgens Fehr was de ontvangst hartelijk en kwam binnen een half uur de mededeling dat de werken waren opgeslagen in ruimten met een voor de werken gunstig klimaat.[480] Deze boodschap betekende een grote opluchting voor Nolde: 'Wie löste diese Nachricht Jubel aus! Endlich wieder ein Lichtstrahl in diese düsteren Tage hinein!'[481]

In 1939 kreeg Nolde enkele van de in beslag genomen werken terug, waaronder 'das Leben Christi'.[482] Echter op het moment dat Nolde vergat het verpakkingsmateriaal terug te sturen, werd hij beschuldigd van ongeoorloofd gebruik van commercieel hout.[483]

---

[475] - (1991), p. 319.
[476] Ibidem, p. 121.
[477] F. Steiner, p. 17.
[478] W. Haftmann (1971), p. 12.
[479] Ibidem, p. 12.
[480] H. Fehr, p. 128-129.
[481] Ibidem, p. 129.
[482] F. Steiner, p. 17.
[483] T. Knubben, p. 143.

De confiscaties die in het kader van de 'Aktion entartete Kunst' hadden plaatsgevonden, werden op 31 mei 1938 met terugwerkende kracht wettelijk gelegaliseerd, waarbij elk recht op schadevergoeding werd uitgesloten.[484]

De werken die niet werden geëxposeerd in de tentoonstelling 'Entartete Kunst' en de werken van de aanvullende zuiveringen uit het najaar van 1937 werden in Berlijn opgeslagen in een pakhuis aan de Köpernicker Straße. De werken die internationaal verkoopbaar werden geacht, ongeveer 780 schilderijen en beeldhouwwerken, alsmede 3.500 aquarellen, tekeningen en grafiek, werden van daaruit in het najaar van 1938 naar een opslagruimte in Schloß Niederschönhausen gebracht.[485] Een viertal kunsthandelaren, Bernhard Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt en Ferdinand Möller, kreeg opdracht om deze werken op de internationale kunstmarkt tegen buitenlandse valuta te verkopen en ontvingen hiervoor royale vergoedingen.[486] Allen hadden voorheen in moderne kunst gehandeld. Möller was zelfs jarenlang agent geweest voor het werk van Nolde en Feininger.[487]

Het bleek na verloop van tijd lastig om alleen de kunstwerken te verkopen. Daarom werd er ook steeds meer gebruik gemaakt van het ruilen van moderne kunst tegen kunstwerken van oude Duitse meesters. Eén van de opmerkelijkste acties in dit verband vond plaats op 16 juli 1940. Een schilderij van Carl Gustav Carus (1789-1869) werd geruild voor 48 moderne kunstwerken, waaronder werken van Heckel, Feininger, Mueller, Nolde, Grosz, Kokoschka, Dix en Schlemmer.[488] In juni 1939 werden 125 topstukken uit het Niederschönhaußer-depot in het Zwitserse Luzern bij de galerie Theodor Fischer geveild.[489] Hierbij werden onder meer werken aangeboden van Van Gogh, Ensor, Gauguin, Chagall, Grosz, Pechstein, Nolde en Kokoschka.[490] Ondanks een grote belangstelling vielen de verkopen tegen. Het grootste deel van de kunstwerken werd verkocht ver onder de richtprijs. Daarnaast bleven 38 lotnummers onverkocht, waaronder een tweetal werken van Picasso.[491] Van Nolde werd onder meer een schilderij met rode en gele begonia's geveild.[492] Een 'unverwertbarer Rest' in de Köpernicker Straße, ongeveer 1.000 schilderijen en beeldhouwwerken, alsmede 3.800 werken op papier, was al op 20 maart 1939 op de binnenplaats van de hoofdbrandweerkazerne aan de Lindenstraße in Berlijn-Kreuzberg verbrand.[493] In tegenstelling tot de boekverbranding van 1933 heeft deze gebeurtenis zich in

[484] S. Barron (1991), p. 19.
[485] A. Hüneke, p. 233.
[486] Ibidem, p. 233.
[487] L.H. Nicholas, p. 24.
[488] A. Hüneke, p. 234.
[489] Ibidem, p. 233.
[490] L.H. Nicholas, p. 5.
[491] J. Petropoulos (1996, p. 81.
[492] L.H. Nicholas, p. 4.
[493] A. Hüneke, p. 233.

stilte voltrokken en is tot op heden met raadselen omgeven. Vooralsnog ontbreekt concreet bewijsmateriaal.[494]

Het verbranden van moderne kunst was helaas niet nieuw. Medewerkers van de Nationalgalerie in Berlijn hadden op 20 mei 1936 onder dwang van de Gestapo (geheime staatspolitie) talloze moderne kunstwerken verbrand in de verwarmingsinstallatie van het voormalige Kronprinzen-Palais in Berlijn. Het betrof door de Gestapo in 1935 op een veiling in Berlijn in beslag genomen kunstwerken van een joodse weduwe, die na de zelfmoord van haar echtgenoot in 1934 gedwongen was geweest tot verkoop om in haar dagelijkse onderhoud te kunnen blijven voorzien.[495]

Op 30 juni 1941 werd in Duitsland de verkoopactie van 'entarte Kunst' officieel beëindigd, omdat de belangrijkste werken op dat moment waren verkocht en de kansen voor verdere verkopen gering werden geschat.[496] De verkoop van de 'entartete Kunst' heeft uiteindelijk 681.394 Rijksmark aan buitenlandse deviezen opgeleverd[497], die werden gestort op een aparte rekening bij de Reichsbank: het 'Sonderkonto Entartete Kunst'.[498]

Naast het doelbewust vernietigen van moderne kunst in Duitsland, werd in de loop van de Tweede Wereldoorlog ook in het buitenland moderne kunst vernietigd. In dit kader werden op 27 juli 1943 in de tuin van het museum Jeu de Paume in Parijs diverse in Frankrijk in beslaggenomen moderne kunstwerken gelijktijdig met afval verbrand. Dit betrof onder meer werk van Picasso, Klee, Léger, Max Ernst (1891-1976), Jean Arp (1886-1966), Joan Miró (1893-1983) en Salvador Dali (1904-1989).[499] Ook werden door speciaal ingestelde 'Sonderkommandos' en 'Einsatzgruppen' in de bezette gebieden waardevolle kunstvoorwerpen geroofd, waarbij met name belangstelling was voor oude meesters, wandtapijten en kostbaar meubilair. Vooral welgestelde joodse families, musea en paleizen werden het slachtoffer van deze plunderingen, die veelal achteraf juridisch werden gelegaliseerd. In dit kader werden onder meer werken van Frans Hals (1583-1666), Diego Velásquez (1599-1660), Jean Antoine Watteau (1684-1721), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) en Johannes Vermeer (1632-1675) in beslaggenomen.[500] De belangrijkste geplunderde kunstwerken waren bestemd voor het op te richten Führermuseum in het Oostenrijkse Linz.[501] De stad van Hitler's jeugd zou na de oorlog de functie dienen te vervullen van Europees cultureel mekka.

---

[494] A. Königseder en J. Wetzel (2003) 'Die 'Bilderverbrennung' 1939 – ein Pendant?' In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. Jaargang 51, p. 439 – p. 446, aldaar p. 446.
[495] A. Hüneke, p. 229.
[496] A. Hüneke, p. 234.
[497] S. Brantl, p. 95.
[498] J. Petropoulos (1996), p. 80.
[499] L.H. Nicholas, p. 170.
[500] J. Petropoulos (1996), p. 131.
[501] M.G. Puloy (1996) 'High art and National Socialism, Part 1: The Linz Museum as ideological arena'. In: *Journal of the history of collections*. Jaargang 8, Nummer 2, p. 201 – p. 216, aldaar p. 211.

Tijdens de plunderingen en roofacties werd grote schade aangericht, met name het culturele erfgoed van de Oost-Europese volkeren werd hierbij zwaar getroffen. Duitse troepen plunderden vanaf 1941 onder meer op grove wijze talloze Russische musea en de voormalige paleizen van de tsaar. Naast het roven van kunst in het buitenland en het vernietigen van moderne kunst en cultureel erfgoed waren de nationaal-socialisten ook geïnteresseerd in het 'terughalen' van Duits cultureel erfgoed dat in de loop der tijd naar het buitenland was gegaan. In dit kader kwamen onder meer de kroonjuwelen van het Heilige Romaanse Rijk, die ter bescherming voor Napoleon (1769-1821) in 1794 naar Wenen waren gebracht, weer in het bezit van de stad Neurenberg.[502]

Het is opmerkelijk dat ondanks de lastige situatie waarin Nolde eind jaren dertig verkeerde Ada in een brief aan Hagemann, gedateerd 4 november 1939, nog warme woorden kon vinden voor de machthebbers en voor Hitler in het bijzonder: 'Die politische Führung ist stark, was uns im anderen Krieg sehr fehlte. Und das Abwarten des richtigen Augenblicks ist einer der größten Eigenschaften Hitlers. Dazu sein Weitblick, sein persönlicher Mut und das Draufgängertum, wenn es sein muß'.[503]

### 3.3.4 De periode 1940-1945

De Tweede Wereldoorlog had ingrijpende gevolgen voor de culturele sector in Duitsland. Vanaf het moment dat de oorlog startte, werden de budgetten voor cultuur verlaagd. Door een tekort aan kolen, waardoor ruimten niet meer verwarmd konden worden, waren talloze theaters en concertpodia in onder meer Berlijn, Kassel, Würzburg en Neurenberg gedwongen in de wintermaanden van 1939-1940 te sluiten of werd het aantal voorstellingen gereduceerd. Binnen de RKK werd een programma opgestart, waarbij ongetalenteerde kunstenaars werden omgeschoold voor alternatieve beroepen. Daarnaast werden steeds meer leden van de RKK ingezet voor de zogenaamde 'Truppenbetreuung' aan het front. Door onder meer het geven van muziekvoorstellingen moest afleiding en vertier worden geboden aan de Duitse soldaten.[504.]

Om internationaal een goede indruk te maken, werd in 1941 een groep vooraanstaande Franse kunstenaars uitgenodigd voor een bezoek aan Duitsland, met de belofte dat voor elke kunstenaar één Franse krijgsgevangene vrijgelaten zou worden.[505] Onder meer namen de modernistische kunstenaars André Derain en Maurice de Vlaminck (1876-1958) in november 1941 deel aan dit bezoek en bezochten in dit kader onder meer

[502] L.H. Nicholas, p. 40.
[503] In: H. Delfs, M.A. von Lüttichau en R. Scotti, p. 859.
[504] A.E. Steinweis (1993), p. 150.
[505] Deze belofte werd overigens door de nationaal-socialisten niet nagekomen.

Arno Breker's atelier.[506] Een jaar later werd in Frankrijk een succesvolle expositie met werk van Breker georganiseerd. De Franse bezoekers beseften op dat moment waarschijnlijk niet dat de imposante beelden onder meer waren vervaardigd uit het materiaal van voormalige Franse standbeelden, die na de bezetting door de Duitsers waren omgesmolten, en uit erts dat onder erbarmelijke omstandigheden door Franse dwangarbeiders in mijnen was gewonnen.[507]

De Duitse nederlaag bij Stalingrad (winter 1942-1943) intensiveerde de neergaande trend binnen de culturele sector. Kunstacademies en musea sloten hun deuren. De kunstgaleries en veilinghuizen verminderden steeds meer hun activiteiten.[508] Ook werd het voor kunstenaars steeds moeilijker om vrijgesteld te blijven van krijgsdienst. In 1943 vaardigde de RKK richtlijnen uit ten behoeve van de inzet van kunstenaars voor oorlog-gerelateerde beroepen, de zogenaamde 'Künstlerkriegseinsatz'. Nadat Goebbels in augustus 1944 de maatregelen in het kader van de 'totale oorlog' ook van toepassing verklaarde op de RKK werd de neergaande tendens binnen de gehele culturele sector nog versterkt. Het gehele culturele leven kwam stil te liggen. De 'Truppenbetreuung' werd gestaakt. Tentoonstellingen werden verboden, muziekscholen gesloten, muziekuitvoeringen vonden niet meer plaats en theatergezelschappen stopten met het geven van voorstellingen. Alleen de culturele elite, onder wie Breker en Thorak, werd uitgezonderd van deze maatregelen. Tot slot moesten ook de presidenten van de verschillende kamers binnen de RKK hun eigen personeel ter beschikking stellen voor het vervullen van alternatieve beroepen.[509] Ziegler had op dat moment al het veld geruimd voor de architect Wilhelm Kreis (1873-1955), aangezien Ziegler's voornemen om contacten te leggen met de Engelse premier Winston Churchill (1874-1965), ten behoeve van het voeren van vredesonderhandelingen na het debacle bij Stalingrad, was uitgelekt en hij hiervoor was opgepakt.[510]

Ondanks dat het regime zijn aandacht steeds meer richtte op het voeren van de oorlog en het plunderen van kunst in het buitenland, was het Nolde niet vergeten, zoals zou blijken in 1941. Nolde had na de hectiek rond de tentoonstelling in München in 1937 weer langzaam de draad opgepakt en het vizier op de toekomst gericht. In het voorjaar van 1941 reisden Ada en Emil vanuit Zwitserland weer naar Seebüll. Nolde werd ziek en verbleef enkele weken bij vrienden in Dresden. Rond de zomer vertrok hij naar Berlijn.

---

[506] J. Petropoulos (1996) p. 138.
[507] L.H. Nicholas, p. 182.
[508] J. Petropoulos (1995), p. 139.
[509] A.E. Steinweis (1993), p. 168-171.
[510] V. Dahm, p. 107-108.

Ada schreef op 5 juli 1941 vanuit Berlijn aan een vriend: ‘Das wir in unserem Kampf um die Kunst die Stärkeren sind, bezweifeln wir nicht, und der Sieg wird unser sein, doch wann er kommt – jetzt oder in 100 Jahren, das wissen wir nicht. Unter diesen Umständen war es schwer, wieder Kräfte zu sammeln nach einer Grippe, die uns in Kitzbühel überfiel, und deren Folgen uns immer noch zu schaffen machen, - aber im großen und ganzen haben wir uns wieder gefunden und fangen an, das Leben wieder anzupacken. Dabei helfen uns die Bilder. Sie strahlen zurück auf uns und geben Freude und Glück’.[511] In dezelfde brief wees Ada ook op de toenmalige situatie in Seebüll: ‘Die Engländer haben diese Gegend leider entdeckt und werfen viele Bomben, so daß wir hier in Berlin vielleicht mehr Ruhe haben, als es dort sein wird’.[512]

Rust werd Nolde echter niet gegund. Nadat de Duitse ambassade in Kopenhagen in april 1941 naar aanleiding van een verzoek van het propagandaministerie Nolde’s lidmaatschap van de NSDAPN had nagetrokken,[513] werd de aanval op Nolde in augustus van hetzelfde jaar voortgezet. Hij ontving een brief van de president van de Reichskammer der bildenden Künste. Hierin vernam Nolde dat zijn werk, waarbij verwezen werd naar de 1.052 werken die in 1937 in beslag waren genomen, niet voldeed aan de eisen die sinds 1933 aan kunstenaars in Duitsland werden gesteld.[514] Op basis van de 54 werken die in het najaar van 1937 waren overhandigd, concludeerde de Reichskammer dat Nolde nog niet voldeed aan de eisen die gesteld werden voor het ontplooien van artistieke actviteiten in Duitsland en het lidmaatschap van de RKK.[515] De brief eindigde met de mededeling dat Nolde ‘wegen mangelnder Zuverlässigkeit’ uit de Reichskammer der bildenden Künste werd gezet en dat vanaf dat moment elke vorm van artistieke activiteit werd verboden.[516] Het ‘Mitgliedsbuch’, dat vanaf dat moment ongeldig was geworden, diende door Nolde per omgaande terug te worden gestuurd.[517]

Enkele weken na deze brief ontving Nolde wederom een brief van de Reichskammer, waarin een verbod werd uitgesproken op de ‘Verbreitung und Vervielfältigung zur Begutachtung eingereichten ‘Erzeugnisse’’, en dat de betreffende 54 werken, 7 schilderijen, 1 lithografie en 46 aquarellen door de verantwoordelijke ‘Polizeibehörde’ in bewaring zou worden gesteld.[518]

Er zijn diverse redenen waarom Nolde’s werk bij de nationaal-socialisten verfoeid werd. Volgens de Werner Haftmann werden Nolde’s ‘Bezüge zum Formenkreis des Primitiven, Archaischen und Urtümlichen … als Verherrlichung des ‘russischen

[511] Ibidem, p. 134.
[512] Ibidem, p. 134-135.
[513] M. Hecker, p. 13-14.
[514] E. Nolde (2002c), p. 123.
[515] Ibidem, p. 123.
[516] Ibidem, p. 125.
[517] Ibidem, p. 125.
[518] Ibidem, p. 125.

Untermenschentums' ausgelegt. Expressive Deformationen und farbige Übersteigerungen galten als Zeichen 'dilletantischen Pfutschertums'. Aus nordischen Phantastik und Mystik entstandene Gestalten wurden als 'Verhöhnung der nordischen Rasse' angeprangert. Jüdisch-orientalische Gesichter auf alttestamentarischen und christlich-religiösen Bildern galten als Indiz für die 'Verjudung' von Noldes Kunst'.[519]

Het uitgevaardigde schilder- en verkoopverbod, een maatregel waar in Duitsland naast Nolde alleen Schmidt-Rottluff en de beeldhouwer Edwin Scharff (1887-1955) mee geconfronteerd werden,[520] trof Nolde diep: 'Als dieses Mal- und Verkaufsverbot ankam, stand ich mitten im schönsten, produktiven Malen. Die Pinsel glitten mir aus den Händen. Die Nerven eines Künstlermenschen sind empfindlich, sein Wesen scheu und sensibel. Ich litt seelisch, weil ich glaubte, meine vollreifsten Werke noch malen zu müssen. Mit einem Schwert über dem Kopf hängend, waren mir Bewegung und Freiheit genommen'.[521]

Seebüll werd gevoelsmatig een gevangenis voor Nolde's werk: 'Unser schöner, fertiggewordener Bilderraum, der die Erfüllung eines Lebenswunsches war, war durch die Verbote das Gefängnis meiner Bilder geworden, vereinsamt und verschlossen'.[522] Tegenover vrienden verklaarde hij: 'so weit ist es nun gekommen – alles Große und Schöne, das ich angestrebt habe, soll Nichts sein. Und soll dies den Abschluß des künstlerischen Lebens bedeuten? Uns ist es sehr Leid, denn meine Kunst vermag offenen Augen und Herzen viel Glück zu geben, welches auch unsere schönste Freude war und unser Lebensglück. Besonders wehmütig berührt diese Maßnahme uns auch in der jetzigen Kriegszeit, wo wir mit allen Sinnen dem Ringen unserer kämpfenden, tapferen Soldaten folgen in der großen Zuversicht, daß bald ein siegreiches Ende für unser geliebtes Deutschland kommen möge'.[523]

Nolde onderkende de noodzaak van het in veiligheid brengen van het werk dat nog in zijn bezit was. De doeken werden uit de lijsten gehaald[524] en ter bescherming en ter voorkoming van mogelijke oorlogsschade zo veel mogelijk bij vrienden ondergebracht.[525]

De Gestapo controleerde vanaf 1941 op willekeurige momenten of Nolde zich aan het schilderverbod hield. Voor de buitenwereld hield Nolde de situatie zo veel mogelijk verborgen. Hij trok zich steeds meer terug in zijn eigen wereld en probeerde samen met Ada er het beste van te maken. Op 30 december 1941 schreef Nolde aan Fehr: Während der Festtage waren wir hier ganze allein, meine Ada und ich. Am Christabend saßen wir in der

[519] C. Rudloff, p. 10.
[520] T. Knubben, p. 145-147.
[521] E. Nolde (2002c), p. 125.
[522] E. Nolde (2002c), p. 126.
[523] H. Fehr, p. 127.
[524] E. Nolde (2002c), p. 126.
[525] Ibidem, p. 130.

Küche speisend unser kleines Festessen, bescheidene kleine Tannenzweige zwischen den Tellern. Das war alles. Aber es geht auch so'.[526] In zijn autobiografie gaf hij deze jaren als volgt weer: 'Ein Jahr verging nach dem anderen, - ich weiß kaum wie - , Halb träumend ging ich umher, scheu war ich geworden, fremde Menschen meidend, nur wenig mit Nachbarn redend, dabei nichts von meinem Schicksal erzählend oder wie macht- und wehrlos ich sei. Ich wollte kein Märtyrer sein'.[527]

Bezoeken aan derden werden steeds schaarser. Een visite bij Paul Klee in Bern, kort voor diens dood in juni 1940, was één van de laatste bezoeken die Nolde nog buiten Seebüll bracht.[528]

Steunbetuigingen kwamen tijdens de beginjaren van de oorlog uit onverwachte hoek. Er ontstond namelijk een intensieve correspondentie van Ada en Emil met Duitse soldaten aan het West- en Oostfront. Om Emil te ontzien, nam Ada veelal de beantwoording van de brieven op zich. Aanvankelijk werd elke brief afzonderlijk beantwoord, maar naarmate het aantal brieven toenam, werden de briefschrijvers als geheel beantwoord.

De openheid in de brieven van de soldaten is opvallend. Een soldaat schreef op 22 juli 1940 vanaf het Frans-Duitse front: 'In Stunden der größten Ermüdung, wenn wir stumpf, völlig apathisch, mürrisch herumlagen, habe ich das 'Abendmahl' oder den 'Christuskopf' oder das 'Pfingstbild' hervorgeholt. Und damit entstanden zugleich all die anderen großen Gemälde vor meinen Augen. Dann fand ich wieder die Kraft, die furchtbare Wirklichkeit zu ertragen und andererseits der Gefahr des völligen Sumpfwerdens zu entgehen.[529]

En ook werd in bepaalde gevallen door soldaten openlijk kritiek geuit op het regime. In een brief van 25 januari 1941, waarin hoofdletters niet werden gebruikt, verwees een in Polen gelegerde soldaat naar de film 'der ewige Jude': 'ein sehr übles, schlechtes machwerk, so böse und gehässig und zudem schlecht gemacht, dass es eine qual war, diesen film zu sehen. … sie beschimpfen unsere bilder, um sie ins ausland zu verkaufen? ich kann es nicht fassen! Schrecklich ist es, das alles zu wissen und zugleich kämpfen zu müssen, soldat und krieger zu sein für irdische mächte, die einem teuflisch erscheinen, unmenschlich, die man hassen muß mit jedem neuen tag'.[530]

Naast de soldaten nam ook Ada risico's. In een brief van 29 januari 1942 schreef zij onder meer over de voorgenomen publicatie van het derde deel van Nolde's autobiografie.[531] Ongelukkigerwijs werd de brief door een soldaat tussen een stapel kranten achtergelaten in een treincoupé tussen Kassel en Frankfurt en werd daar door het treinpersoneel gevonden.

[526] H. Fehr, p. 125.
[527] E.Nolde (2002c), p. 125-126.
[528] Ibidem, p. 166.
[529] Ibidem, p. 143.
[530] Ibidem, p. 145-146.
[531] Ibidem, p. 136-141.

‘Der Beambte brachte ihn zur höheren Amtsstelle, und nun ging er weiter nach Kiel und hin und her. Er war mit der Druckmaschine verfielfältigt, und es war ohne Genehmigung geschehen. … sie sollte einem Verhör unterzogen werden! Sie lag im Eppendorfer Krankenhaus, ihr Herz war krank. Die Ärzte erlaubten kein Verhör, es sollte anber dennoch geschehen, und wer wußte, was dann folgen würde. Als aber das abgeschriebene Buch von einem höheren Beamten gelesen wurde, der wirklich nichts darin finden konnte, es interessierte ihn aber, da endlich fiel die Sache hin, das Gespenst ‘KZ’ war verseucht.[532]

Als gevolg van dit incident staakte Ada het schrijven brieven aan soldaten. Er was nog weliswaar het voornemen om de soldaten uit te nodigen voor een gelijktijdig bezoek aan Seebüll, maar dit werd niet meer ten uitvoer gebracht. Naarmate de oorlog aanhield, sneuvelden velen van hen of verdwenen in de anonimiteit.[533]

Na het schilderverbod reisden Ada en Emil niet meer naar Berlijn en trokken zich permanent terug op Seebüll, gesteund door vrienden, die tijdens de oorlog onder meer medicijnen en producten voor de dagelijkse levensbehoefte leverden.[534]

Ondanks het schilderverbod, werkte Nolde in de periode 1938-1945 clandestien in een verborgen ruimte van het huis in Seebüll aan de zogenaamde ‘ungemalte Bilder’,[535] aquarellen op klein formaat. Uiteindelijk heeft Nolde bijna 1.300 van deze aquarellen gemaakt,[536] die ook ter bescherming zo veel mogelijk bij vrienden werden ondergebracht.[537] De keuze voor de aquarelleertechniek was noodgedwongen, aangezien Nolde wilde voorkomen dat hij tijdens huiszoekingen door de geur van olieverf zou worden verraden. Daarnaast had Nolde door het royement uit de RKK ook niet meer de beschikking over verfpigmenten, aangezien deze alleen nog te verkrijgen waren met een door de RKK uitgegeven ‘Ausweis’.[538]

Door het schilderverbod was het ook onmogelijk om in de vrije natuur en met modellen te werken. Nolde was daarom volledig aangewezen op zijn geheugen en zijn fantasie, dromen en visioenen.[539] Oorlogsafbeeldingen komen niet voor in de ‘ungemalte Bilder’. In plaats daarvan werd gekozen voor onder meer bloemen, grotesken, portretten en landschappen.

Nolde was continu bezig met de ‘ungemalte Bilder’ en probeerde de kwaliteit en immanente kracht voortdurend te verhogen. Diverse kleuren werden over elkaar heen gebruikt. Het papier was in enkele gevallen dusdanig verzadigd met verf dat het zwaar en

[532] Ibidem, p. 142.
[533] Ibidem, p. 141.
[534] T. Knubben, p. 148.
[535] M. Reuther (2000), p. 9.
[536] A. Fluck (2003), p. 25.
[537] E. Nolde (2002c), p. 147.
[538] W. Haftmann (1971), p. 13.
[539] T. Knubben, p. 147.

massief werd en het karakter kreeg van een kostbaar gekleurd voorwerp.[540] In een aantal gevallen schilderde Nolde ook de achterkant van het papier mee, zodat een optimale kleurintensiteit werd bereikt.[541] Nolde hechtte zelf veel belang aan de 'ungemalte Bilder', maar ook door kunsthistorici worden de 'ungemalte Bilder' tegenwoordig nog bijzonder op waarde geschat.

In het voorjaar van 1942 was er kort een moment dat voor Nolde de situatie gunstig zou kunnen veranderen. In 1940 was Baldur von Schirach (1907-1974) stadhouder van Wenen geworden en hij wilde het culturele leven in Wenen revitaliseren. Ada had contacten met personen, die in de buurt van Von Schirach stonden en er bestond bij haar de hoop dat wellicht in een tentoonstelling in Wenen ook enkele werken van Nolde getoond zouden kunnen worden. Nolde vertrok op 16 mei 1942 naar Wenen en had enkele werken meegenomen. Een ontmoeting met Von Schirach kwam echter niet meer tot stand. Ook in Wenen was het klimaat inmiddels gewijzigd. Op initiatief van Hitler was in mei 1942 een einde gemaakt aan de culturele beleidsvrijheid. Waarschijnlijk was Hitler in dit kader geadviseerd door Goebbels, die zich al langer door de onafhankelijkheid van Von Schirach gehinderd voelde.[542] Daarnaast heeft volgens de historicus Jonathan Petropoulos ook Arno Breker achter de schermen zijn invloed aangewend om de inzet van Von Schirach te ondermijnen.[543]

Op 21 juni 1942 berichtte Nolde aan Fehr over de zinloosheid van zijn reis naar Wenen: 'Nun rutschen wir bald sechs Wochen umher in überfüllten Zügen und Hotels, um wieder nach Seebüll zu kommen. Ein Theaterdirektor hatte durch 'sensationelle Plauderlust' alles verdorben. Wer das war und was er gesagt hat, weiß ich nicht'.[544] In ieder geval was van een eventuele deelname van Nolde aan de tentoonstelling 'Junge Kunst im Deutschen Reich' geen sprake meer. Het betekende wederom een grote teleurstelling voor Nolde. De tentoonstelling, die in februari 1943 desondanks opende, en waar ook expressionistisch getint werk aanwezig was, werd al na drie dagen op last van Hitler weer gesloten. Hitler was dermate geagiteerd over dit incident, dat hij hiervoor Von Schirach persoonljk op de Obersalzberg ter verantwoording heeft geroepen.[545]

Teruggekeerd uit Wenen moest Ada in verband met ernstige gezondheidsklachten direct worden opgenomen in een ziekenhuis in Hamburg. De ontwikkelingen rondom Nolde van de afgelopen jaren hadden inmiddels ook bij Ada hun tol geëist. Het daaropvolgende

---

[540] M. Reuther (2000), p. 10.
[541] Ibidem, p. 10.
[542] T. Knubben, p. 147.
[543] J. Petropoulos (2002) 'From seduction to denial: Arno Breker's engagement with National Socialism'. In: R. A. Etlin (ed.) *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago/London, p. 205 – p. 229, aldaar p. 213.
[544] H. Fehr, p. 130.
[545] J. Petropoulos (1996), p. 222.

jaar verbleef zij enkele maanden met hartklachten in een ziekenhuis in Hamburg.[546] Nolde trok zich alleen terug in Seebüll: 'Ich gehe umher in den Räumen, im Garten, in der Werkstatt, vereinsamt, mit dem Schicksal ringend, die Stunden, die Tage, die Wochen zählend. Mutlos bin ich nicht, aber es ist schwer'.[547]

Nolde's tegenslagen waren nog niet ten einde gekomen. In februari 1944 werd Nolde's woning in de Bayernallee in Berlijn bij een bombardement volledig verwoest. De schade was enorm. Onder meer werden enkele schilderijen, talloze aquarellen en tekeningen van Nolde en bijna het volledige grafische werk van hem door de brand vernietigd. Daarnaast verloor Nolde zijn persoonlijke verzameling met bijna 3.000 aquarellen, tekeningen en grafisch werk van onder meer Kokoschka, Klee, Jawlensky, Gauguin, Kandinsky, Feininger, Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff en Kirchner.[548] Slechts een aantal verkoolde etsen en een bundel met licht beschadigde brieven konden worden gered. Tot deze brieven behoorden ook de brieven die Nolde in 1901 aan Ada had geschreven vanuit Lildstrand. Deze brieven hadden een grote emotionele waarde en Nolde was blij dat deze behouden waren gebleven.

Ondanks alle tegenslagen probeerde Nolde afleiding te zoeken. Onder meer werkte hij in de tuinen rondom Seebüll, zoals blijkt uit een in de zomer van 1944 geschreven brief van Ada aan Hans Fehr: 'Im Garten ist eine wunderbare Blüte von meinen Päonien, Rittersporn, Lupinen, liladunklen Fingerhüten und vielem anderes noch. Ich sitze in dem kleinen strohbedeckten Gartenhaus, und jedesmal, wenn die Augen wandern, schauen sie die ganze Pracht. Mein Maler ist fleißig. Er harkt das Unkraut weg in den Beeten. Aber nur so betätigt er sich. Man merkt ihm seine nun bald fälligen 77 Jahre nicht an'.[549]

Kort na de oorlog vernam Nolde dat 43 ondergebrachte schilderijen in het slot Teupitz bij Berlijn eveneens verloren waren gegaan.[550] De schilderijen waren door Russische soldaten als brandstof gebruikt. Dit was een grote schok voor Nolde, aangezien de schilderijen volgens hem behoorden tot de beste werken die hij tot op dat moment had gemaakt.[551]

Het is onbekend hoeveel werk van Nolde uiteindelijk tijdens de oorlog en onder het nationaal-socialistische regime is verdwenen. Ook Nolde zelf had geen idee hoe groot de schade was. Er wordt geschat dat tijdens de oorlog minimaal 221 schilderijen van Nolde zijn verdwenen.[552]

---

[546] E. Nolde (2002c), p. 114.
[547] H. Fehr, p. 131.
[548] E. Nolde (2002c), p. 131.
[549] H. Fehr, p. 131.
[550] A. Fluck (2003), p. 25.
[551] Ibidem, p. 132.
[552] T. Knubben, p. 148-149.

### 3.4 Nawoord

De nationaal-socialistische cultuurpolitiek is catastrofaal geweest. Niet alleen vertrokken talloze vooraanstaande cultuurmakers naar het buitenland, maar ook werd door de 'Aktion entartete Kunst' veel kunst vernietigd. De schade was nog omvangrijker geweest indien ook privécollecties en privé-galeries bij de actie betrokken zouden zijn geweest. De op 1 oktober 1940 uitgevaardigde 'Anordnung gegen minderwertige Kunsterzeugnisse' bood hiertoe mogelijkheden.[553] In verband met de oorlog werd aan deze verordening echter geen uitvoering meer gegeven.

Naast de culturele aderlating in Duitsland had de cultuurpolitiek ook mondiale gevolgen. Europese kunstcollecties werden respectloos uit elkaar getrokken. Veel van de geroofde kunst bleek na de oorlog ernstig beschadigd of kon überhaupt niet meer worden gelokaliseerd.

Hoewel de nationaal-socialisten verantwoordelijk waren voor de inhoud van de cultuurpolitiek, stelden diverse museumdirecteuren, kunsthandelaren en kunsthistorici hun kennis en vaardigheden beschikbaar voor de uitvoering hiervan. Zij ondersteunden het regime onder meer bij hun zoektocht naar waardevolle kunstwerken in het buitenland, voerden verkenningsmissies uit of namen actief deel aan de inbeslagnames. Jonathan Petropoulos concludeert dat 'The Nazi leaders could not have dominated the artistic sphere or have amassed such collections without the assistance of figures in the art world. It was a joint project. The leaders provided the political leverage and the operating capital, and the subordinates offered their skill and expertise.[554]

Er was volgens Petropoulos sprake van een zogenaamde 'Faustian Bargain'. Het gedrag werd na de oorlog veelal gerechtvaardigd 'on the grounds that they were safeguarding cultural property, following orders, and taking what was rightfully Germany's'.[555] Opmerkelijk genoeg werden de betrokken museumdirecteuren, kunsthandelaren en kunsthistorici na de oorlog door het oorlogstribunaal in Neurenberg, in tegenstelling tot hun opdrachtgevers, slechts summier vervolgd en konden in de meeste gevallen hun carrière in de Bondsrepubliek ongehinderd voortzetten.

Ook Nolde pakte na de oorlog de draad weer op en legde zich weer actief toe op het schilderen. Tussen 1945 en 1951 ontstonden nog meer dan 100 schilderijen, veelal

[553] A. Hüneke, 234.
[554] J. Petropoulos (2000), p. 5.
[555] Ibidem, p. 2.

gebaseerd op de ‘ungemalte Bilder’. In 1951 moest hij gedwongen door een armfractuur het schilderen beëindigen[556] en beperkte zich tot 1955 tot de productie van talloze aquarellen.

In de jaren vijftig werd Nolde diverse keren onderscheiden voor zijn werk. Hij ontving onder meer de grafiekprijs van de 26e Biënnale van Venetië, de Stephan Lochner Medaille van de stad Keulen en de Kunstpreis Kiel.[557]

[556] T. Knubben, p. 149.
[557] M. Urban (1987), p. 234.

## Conclusie

In de inleiding van deze scriptie is als hoofdvraag gesteld welke invloed de voortschrijdende cultuurpolitiek van de nationaal-socialisten in Duitsland op het leven en werk van Emil Nolde in de periode 1933-1945 heeft gehad. Voor de beantwoording van deze onderzoeksvraag zijn een vijftal deelvragen geformuleerd: Welke positie nam Emil Nolde in binnen het Duitse culturele milieu aan de vooravond van het Derde Rijk? Wat waren de uitgangspunten van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in 1933 en welke ontwikkeling heeft deze politiek in de periode tot 1945 doorgemaakt? Welk (ideologisch) standpunt heeft het nationaal-socialistische bewind in de periode 1933-1945 ingenomen met betrekking tot Emil Nolde en waarom is Nolde er niet in geslaagd een prominente positie binnen het Derde Rijk in te nemen? Op welke wijze gaf Nolde in de periode 1933-1945 invulling aan zijn dagelijkse leven en welke thema's hielden hem (emotioneel) bezig? En in hoeverre week Nolde's kunst uit de periode 1933-1945 inhoudelijk en/of technisch af van werk uit vroegere jaren?

Emil Nolde was aan de vooravond van het Derde Rijk een prominent vertegenwoordiger van het expressionisme in Duitsland en nam binnen het toenmalige Duitse culturele milieu een belangrijke positie in. In het hoge noorden van Duitsland, nauw verbonden met zijn geboortegrond, vervaardigde Nolde zo veel mogelijk in afzondering zijn kleurrijke werk. Nolde's werk werd door kunstkenners in het binnen- en buitenland op waarde geschat en diverse vooraanstaande Duitse musea hadden werk van Nolde opgenomen in hun collecties.

De culturele sector in Duitsland werd na de nationaal-socialistische machtsovername weliswaar 'gleichgeschaltet' en onder toezicht geplaatst van het Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda en de Reichskulturkammer, maar vooralsnog bestond er enige vorm van artistieke vrijheid. Van een uitgekristalliseerd cultuurbeleid was in 1933 nog geen sprake. Diverse partijleiders streden om de zeggenschap over de cultuurportefeuille. Er was sprake van een polycentrische chaos. Ook werd binnen de nationaal-socialistische partij gedebatteerd over de wijze waarop de Duitse kunst er onder het nationaal-socialisme uit zou moeten zien en welke plaats het expressionisme hierbinnen eventueel nog zou kunnen innemen, maar de uitkomst van dit debat stond nog niet vast. Daarnaast was de cultuurpolitiek door de invloed van Joseph Goebbels binnen de RKK gematigd, zodat er ook nog ruimte was voor moderne kunst.

Ook voor Nolde was de situatie aanvankelijk hoopvol. Hij werd gesteund door de nationaal-socialistische studentenbond en zijn naam werd genoemd als mogelijke kandidaat voor diverse hoge functies binnen de culturele sector. Daarnaast was Goebbels een liefhebber van zijn werk, dat door Nolde zelf werd getypeerd als een nieuwe Duitse kunst. Tot slot toonde Nolde zijn openlijke sympathie voor het regime door in augustus 1934 de

‘Aufruf der Kulturschaffenden’ te ondertekenen en in september 1934 lid te worden van de Nationalsozialistische Arbeitergemeinschaft Nordschleswig. Voldoende redenen om te veronderstellen dat Nolde een belangrijke positie binnen het culturele leven van het Derde Rijk zou kunnen gaan vervullen. In het najaar van 1934 maakte Hitler echter een einde aan deze droom. Tijdens de partijdag in Neurenberg verwierp hij elke vorm van moderne kunst, omdat deze volgens hem niet in overeenstemming was met de beoogde nationaal-socialistische kunst. Vanaf dat moment werd ook het cultuurbeleid aangescherpt. De artistieke en persoonlijke vrijheid van kunstenaars werd steeds meer ingeperkt en moderne kunst werd publiekelijk geridiculiseerd en er rustte geleidelijk een taboe op. Ook de aanvankelijk positieve houding tegenover Nolde veranderde. In het najaar van 1934 werd het tweede deel van zijn autobiografie verboden en in 1935 werd een verbod uitgevaardigd, waardoor zijn naam in de Duitse media niet meer mocht worden genoemd.

Vanaf 1936 radicaliseerde de cultuurpolitiek en was er sprake van een toenemende onderdrukking van kunstenaars en werd moderne kunst zo veel mogelijk verwijderd uit de Duitse musea. Hiermee werd concreet invulling gegeven aan het voornemen om de Duitse cultuur te zuiveren door haar te ontdoen van buitenlandse en joodse invloeden en in overeenstemming te brengen met de nationaal-socialistische waarden. Dit voornemen vormde de kern van de nationaal-socialistische cultuurpolitiek. Daarnaast werd vanaf 1938 moderne kunst verkocht, buiten de landsgrenzen geruild voor het werk van oude Duitse meesters of brutaal vernietigd.

Op het moment dat Hitler vanaf 1937 de eindselectie van de jaarlijkse ‘Große Deutsche Kunstausstellung’ voor zijn rekening nam, werden de persoonlijke artistieke voorkeuren van Hitler maatgevend voor de door het regime geaccepteerde kunst. Deze kunst vertoonde stilistisch sterke gelijkenis met de (classicistische) schilderkunst uit de 19$^{e}$ eeuw, zoals die in het recente verleden aan de kunstacademies werd onderwezen. Kunstuitingen die niet voldeden aan deze door het regime gestelde norm, werden in 1937 in München getoond tijdens de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’. Ook Nolde’s werk voldeed niet aan het artistieke wensbeeld van de nationaal-socialisten. Zijn werken waren in de ogen van het regime ‘Musterbeispiele künstlerischer und rassischer Minderwertigkeit’. Maar ook Nolde’s ‘Bezüge zum Formenkreis des Primitiven, Archaischen und Urtümlichen’ werden geduid als een verheerlijking van het ‘russischen Untermenschentums’. Daarnaast werden het intense kleurgebruik en de expressiviteit van zijn werk niet gewaardeerd. Tot slot bestond ook een grote aversie tegen de herkenbare joodse kenmerken in gezichten van personages op bijbelse afbeeldingen. Nolde’s kunst werd getypeerd als ‘entartet’ en daarmee kwam definitief een einde aan een mogelijke eervolle positie binnen het nationaal-socialistische culturele leven.

In de aanloop naar de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ werd niet alleen Nolde’s eventuele lidmaatschap van de NSDAP onderzocht, maar werden bovenal 1.052 werken van Nolde in beslag genomen uit diverse Duitse musea, waarvan er uiteindelijk 48 in München werden getoond. Hij was hiermee de zwaarst getroffen kunstenaar.

Na de tentoonstelling in München nam het regime maatregelen om het tonen van Nolde’s werk steeds onaantrekkelijker te maken, onder meer door exploitanten van tentoonstellingen en galeries met sluiting en een officieel verkoopverbod van Nolde’s werk te confronteren. In het najaar van 1937 moest Nolde zijn kunstproductie van de twee voorafgaande jaren overhandigen aan de Reichskammer der bildenden Künste, waardoor het regime in het bezit kwam van 54 extra werken van Nolde. De nationaal-socialisten kozen er vanaf dat moment voor om Nolde dood te zwijgen, onder meer door niet te reageren op zijn contactpogingen. Na een aantal jaren werd de stilte doorbroken. In april 1941 werd Nolde’s lidmaatschap van de NSDAPN onderzocht en in augustus werd hem door de autoriteiten meegedeeld dat zijn kunst nog steeds niet voldeed aan de door het regime gestelde maatstaven. Op basis van dit gegeven werd hem een officieel schilderverbod opgelegd, waardoor hem het werken formeel onmogelijk was gemaakt. Het toezicht op dit verbod werd gedurende de oorlogsjaren toevertrouwd aan de Gestapo. In 1942 heeft Nolde, overigens zonder succes, nog geprobeerd om via Baldur von Schirach in Wenen weer een podium te vinden voor de expositie van zijn werk.

Het is niet geheel helder waarom het regime juist Emil Nolde dermate zwaar heeft aangepakt. Er is geen discussie over het gegeven dat zijn werk stilistisch niet voldeed aan het droombeeld van de nationaal-socialistische kunst. Nolde’s kunst was niet tijdloos en classicistisch en was niet gebaseerd op de academische traditie. Maar het werk van talloze kunstenaars voldeed niet aan deze uitgangspunten. Daarom werd de zuivering van moderne kunst uit Duitse musea ook zo massaal uitgevoerd. Het werk van 1.400 kunstenaars kon de nationaal-socialistische toets niet doorstaan. Bij het toepassen van de maatstaven was het regime dus consequent en eenduidig. Niet alleen het werk van Nolde was ‘entartet’, maar dit betrof ook het werk van talloze andere kunstenaars. Zoals Nolde zelf ook constateerde, is het wel opmerkelijk dat vooral de Noord-Duitse kunstenaars in 1937 oververtegenwoordigd waren tijdens de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ in München. Mogelijkerwijs lag de focus al bij voorbaat op het kille Noord-Duitsland en werd het idyllische zuiden enigszins ontzien.

Ideologisch gezien is er geen reden geweest om Nolde uit het culturele leven te verwijderen. Hij stond niet onwelwillend tegenover het regime. Integendeel, Nolde’s openlijke steunbetuiging aan Hitler en het lidmaatschap van de NSDAPN rechtvaardigden juist een positieve houding tegenover hem. Wellicht is er dan sprake geweest van een persoonlijke aversie van Hitler tegen de persoon Emil Nolde. Hitler heeft onder meer geïntervenieerd op

het moment dat een benoeming van Nolde op enkele belangrijke functies binnen de culturele sector tot de mogelijkheden behoorde. Daarnaast heeft Hitler persoonlijk zijn ongenoegen geuit over het werk van Nolde in de woning van Goebbels. Nader onderzoek zal echter moeten uitwijzen in hoeverre er ook concrete aanwijzingen zijn die duiden op een persoonlijke aversie van Hitler. Tot slot kan ook niet worden uitgesloten dat uit concurrentieoverwegingen de nationaal-socialistische culturele elite achter de schermen invloed heeft aangewend om Nolde in het middelpunt van de negatieve aandacht te plaatsen. Maar ook hier zal nader onderzoek naar moeten worden verricht.

Nolde heeft tijdens het bewind van de nationaal-socialisten zo veel mogelijk geprobeerd om een leven te leiden als vóór 1933. Dit betekende het samen met Ada genieten van de natuur, werken in de tuin rondom het huis, vervaardigen van kunstwerken, het maken van uitstapjes naar de bergen en het bezoeken van vrienden. Hoewel de situatie steeds nijpender werd, met name nadat Nolde in 1937 was voorzien van het predicaat ‘entartete Künstler’, heeft hij nooit een vertrek uit Duitsland overwogen en heeft hij gewoon doorgewerkt. Wel heeft hij zich bewust teruggetrokken in het Duits-Deense grensgebied en koos hij ervoor om het contact met de buitenwereld tot een minimum te beperken. In de beginjaren van de oorlog werd nog wel energie gestoken in de correspondentie met soldaten aan het front. Het contact met de soldaten was voor Ada en Emil warm en waardevol. Vrienden voorzagen Ada en Emil tijdens de moeilijkste jaren van onder meer medicijnen en verfattributen.

Het nationaal-socialistische cultuurbeleid zal door Nolde niet met gejuich zijn ontvangen, maar het heeft hem er niet van weerhouden om artistiek actief te zijn. Het werk dat Nolde in de periode 1933-1945 maakte, week inhoudelijk niet erg af van het werk uit vroegere jaren. Als thema’s werden nog steeds landschappen, portretten en bloemen gekozen. Wel beperkte de techniek zich uiteindelijk na het in 1941 afgekondigde schilderverbod tot de aquarel en was Nolde bij gebrek aan een model gedwongen nog meer vanuit zijn gevoel te werken. De kwaliteit en kracht van de ‘ungemalte Bilder’ werd hierdoor overigens alleen maar versterkt.

Naast de hem opgelegde maatregelen, en de wijze hier mee om te gaan, hield hem wellicht met name het lot van de in beslag genomen werken bezig, de wijze waarop hij de nog in eigen bezit verkerende werken in veiligheid kon brengen, en of er ooit nog een situatie zou ontstaan waarin hij zonder beperkingen weer aan de slag zou kunnen gaan. De voortdurende onzekerheid over de toekomst van zijn werk en de mogelijke door het regime te nemen vervolgacties hebben van Nolde het uiterste gevraagd. De stress die dit met zich meebracht, heeft vanzelfsprekend ook Nolde’s toch al zwakke gezondheid extra belast. Ook zal er grote zorg zijn geweest over de verslechterende gezondheid van Ada.

Samenvattend kan worden gesteld dat de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in de periode 1933-1945 vanzelfsprekend invloed heeft gehad op het leven en het werk van Emil Nolde. Hij werd immers belemmerd in zijn artistieke vrijheid. Daar staat tegenover dat er weliswaar door het regime onderzoeken zijn uitgevoerd naar Nolde's banden met de nationaal-socialistische beweging en dat hij regelmatig werd gecontroleerd door de Gestapo, maar dat hij nooit direct in de gevarenzone heeft verkeerd. In tegenstelling tot talloze andere kunstenaars is Nolde nooit opgepakt, gevangen gezet of onder druk verhoord. Zijn persoonlijke vrijheid is dus nooit in het gedrang geweest, waardoor hij een enigszins normaal leven kon blijven leiden. Het dagelijks leven in Seebüll werd tijdens de oorlog weliswaar beheerst door schaarste en spaarzaamheid, maar ook dit was niet uitzonderlijk, aangezien bijna de volledige Duitse bevolking zich in een soortgelijke situatie bevond. Doordat een groot deel van Nolde's leven in het teken heeft gestaan van armoede, tegenslag en eenzaamheid was hij alleen wellicht beter in staat om deze situatie het hoofd te bieden.

Ondanks de beperkingen die door het regime werden opgelegd, zocht Nolde naar een wijze waarop hij toch uiting kon blijven geven aan zijn artistieke drijfveren. De wijze waarop Nolde dit door middel van de 'ungemalte Bilder' heeft vorm gegeven, tonen zijn veerkracht en inventiviteit. Daarnaast heeft het schilderverbod mogelijkerwijs de intensiteit van Nolde's werk nog verhoogd. Hij werd bij gebrek aan een model gedwongen om nog meer vanuit zijn gevoel te werken en terug te keren naar de essentie. De 'ungemalte Bilder' kenmerken zich daarom door kracht, puurheid en eenvoud. Het regime heeft er ongewild aan meegewerkt dat Nolde's werk in de herfst van zijn carrière nog een extra impuls heeft gekregen.

## Literatuur


- (1991) ‘Emil Nolde’. In: S. Barron (ed.) *‘Degenerate art’: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams. 315-320.

- (2003) ‘Landschappen: 1909-1910’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 124-125.

Bade, K.J. (1987) ‘Labour, migration, and the state: Germany from the late 19th century to the onset of the Great Depression’. In: K.J. Bade (ed.) *Population, labour and migration in 19th- and 20th- century Germany*. Leamington Spa: Berg. 59-85.

Bahr, E. (1995) ‘Nazi cultural politics: intentionalism vs. functionalism’. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*. Houndmills & London: Macmillan Press. 5-22.

Barbian, J.P. (2004) ‘Die Beherrschung der Musen: Kulturpolitik im Dritten Reich’. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag. 40-74.

Barron, S. (1989) ’Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft’. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*. München: Prestel-Verlag. 11-39.

Barron, S. (1991) ‘Modern art and politics in prewar Germany’. In: S. Barron (ed.) *‘Degenerate art’: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams. 9-23.

Barron, S. (1997) ’Themes of the Exhibition’. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*. London: Thames and Hudson. 23-28.

Bassie, A. (2005) *Expressionism*. London: Sirrocco.

Baumann, K. (1999) ‘Kunstzeitschriften in Deutschland (1927-1939) – Auf der Suche nach der deutschen Kunst’. In: L. Ehrlich, J. John en J.H. Ulbricht (ed.) *Das Dritte Weimar: Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*. Köln: Böhlau Verlag. 133-148.

Behr, S. (2002) *Expressionisme*. London: Tate Gallery Publishing/Bussum: Thoth. 2e druk.

Benz, W. (2004) ‘Hitlers Künstler: Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat’. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag. 14-39.

Berghahn, V. (2001) ’Demographic growth, industrialization and social change’. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*. London: Edward Arnold Publishers. 185-198.

Berghahn, V.R. (1982) *Modern Germany. Society, economy and politics in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bollenbeck, G. (1999) *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne: 1880-1945*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Bollenbeck, G. (2000) Der negative Resonanzboden: Avantgarde und Antiavantgardismus in Deutschland. In: *Avant garde critical studies*. Nummer 14. 467-504.

Boterman, F. (1996) *Moderne geschiedenis van Duitsland 1800-1990*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Boterman, F. (1999) ‘Het fin de siècle in Duitsland en de moderniteit’. In: F. Boterman en P. de Rooy, *Op de grens van twee culturen. Nederland en Duitsland in het Fin de Siècle*. Amsterdam: Uitgeverij Balans. 89-111.

Bradley, W.S. (1986) *Emil Nolde and German Expressionism. A prophet in his own land*. Ann Harbor: UMI Research Press.

Brantl, S. (2007) *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. München: Allitera Verlag.

Brazill jr., W.J. (1981) ’Art and The Panic Terror’. In: G. Chapple en H.H. Schulte (ed.) *The turn of the century. German Literature and Art, 1890-1915*. Bonn: Bouvier Verlag. 529-539.

Brettell, R.R. (1999) *Modern Art: 1851-1929*. Oxford: Oxford University Press.

Brockett, O.G. (1995) *History of the theatre*. Needham Heights: Allyn & Bacon. 7e editie.

Bruch, R. vom (1990) ‘Der Zug der Millionen. Massengesellschaft im Aufbruch’. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 92-120.

Busch, G. (1987) *Emil Nolde: Aquarelle*. Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde/ München & Zürich: Piper.

Canis, K. (1997) *Von Bismarck zur Weltpolitik. Deutsche Außenpolitik 1890 bis 1902*. Berlin: Akademie Verlag.

Dahm, V. (2004) ‘Künstler als Funktionäre: Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer’. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag. 75-109.

Dann, O. (1993) *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*. München: Beck verlag.

Davies, P.J.E., e.a. (2007) *Janson’s History of Art. The western tradition*. New Jersey: Pearson/Prentice Hall. 7e druk.

Delfs, H., M.A. von Lüttichau en R. Scotti (ed.) *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay … Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2004.

Dering, P. (1996) ’Die ’Rheinischen Expressionisten. August Macke und sein Kreis’. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 119-128.

Doesschate Chu, P. ten (2006) *Nineteenth-Century European Art*. New Jersey: Pearson/Prentice Hall. 2e editie.

Dube, W.D. (1989) ’Die Künstlergruppe Brücke’. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*. München: Prestel Verlag. 95-108.

Dube, W.D. (1997) ’Introduction’. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*. London: Thames and Hudson. 15-22.

Dümling, A. (2002) ‘The target of racial purity: the ‘Degenerate Music’ exhibition in Düsseldorf, 1938’. In: R. A. Etlin (ed.) *Art, culture, and media under the Third Reich*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 43-72.

Elger, D. (2002) *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*. Hedel: Librero/Köln: Taschen.

Epkenhans, M. (1991) *Die wilhelminische Flottenrüstung 1908-1914. Weltmachtstreben, industrieller Fortschritt, soziale Integration*. München: Oldenbourg.

Fehr, H. (1960) *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*. München: Paul List Verlag.

Fischer-Defoy, C. (1990) ‘Artists and art institutions in Germany, 1933-1945’. In: B. Taylor en W. van der Will (ed.) *The nazification of art. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*. Winchester: The Winchester Press. 89-109.

Fluck, A. (2003a) ‘Haven van Hamburg: 1910’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 152-153.

Fluck, A., e.a. (2003b) ‘Biografie’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 22-25.

Fout, J.C. (1992) ‘Sexual politics in Wilhelmine Germany: the male gender crisis, moral purity and homophobia’. In: *Journal of the history of sexuality.* Jaargang 2, Nummer 3, 388-421.

Frevert, U. (1990) ‘Wo du hingehst ... . Aufbrüche im Verhältnis der Geschlechter. Rollentausch anno 1908’. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band II.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 89-118.

Fröhlich, M. (1994) *Imperialismus. Deutsche Kolonial- und Weltpolitik 1880-1914*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gaiger, J. (2004) ‘Expressionism and the crisis of subjectivity’. In: S. Edward en Paul Wood (ed.) *Art of the Avant-Gardes*. New Haven & London: Yale University Press. 13-62.

Garbrecht, J. (2007) ‘Das künstlerische Beste – Emil Nolde im Deutschen Theater’. In: M. Reuther (ed.) *Nolde in Berlin. Tanz Theater Cabaret*. Nolde Stiftung Seebüll/Köln: DuMont Buchverlag. 51-69.

Gay, P. (2008) *Modernism. The lure of heresy. From Baudelaire to Beckett and beyond*. New York & London: W.W. Norton & Company.

Glaser, H. (2002) *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck.

Goldwater, R. (1986) *Primitivism in modern art*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press. Enlarged edition.

Guenther, P.W. (1989) ’Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo’. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*. München: Prestel-Verlag. 103-119.

Haftmann, W. (1959) ‘*Emil Nolde’*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg/Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. 2e druk.

Haftmann, W. (1971) *Emil Nolde: Ungemalte Bilder. Aquarelle und ‘Worte am Rande’*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg/Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. 2e gewijzigde druk.

Haftmann, W. (1986) *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*. Köln: DuMont Buchverlag.

Halder, W. (2003) *Innenpolitik im Kaiserreich 1871-1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hamann, R. en J. Hermand (1976) *Expressionismus*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Hecker, M. (1995) ‘Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP’. In: *Nordfriesland*. Nummer 110. 9-15.

Heller, R. (2003) ’The Blue Rider’. In: E. Da Costa Meyeren F. Wasserman (ed.) *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*. London, New York & Paris: Scala Publishers/New York: The Jewish Museum.

Hepp, C. (1987) *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Hermann, A. (1990) 'Auf eine höhere Stufe des Daseins erheben. Naturwissenschaft und Technik'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 312-336.

Hesse-Frielinghaus, H. (ed.) *Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus: Briefwechsel*. Bonn: Bouvier Verlag. 1985.

Hight, E.M. (1987) 'German Art 1905-1925: Technique as Expression'. In: F.R. Brandt, E.M. Hight, A. Kistler en S. Schultz (ed.) *German expressionist art. The Ludwig and Rosy Fischer Collection*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts. 13-39.

Hildebrand, K. (1995) *Das vergangene Reich. Deutsche Außenpolitik von Bismarck bis Hitler*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Hoberg, A. (1996) 'Die Künstler des Blauen Reiter'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 83-95.

Hofmann, K.L. (2003a) 'Figuurstukken'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 46-47.

Hofmann, K.L. (2003b) 'Grafiek'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 204-205.

Hofmann, K.L. (2003c) 'Grotesken en fantasieën'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 64-65.

Hofmann, K.L. (2003d) 'Jena, Cospeda, Weissig'. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 110-111.

Honour, H. en J. Flemming (1982) *A world history of Art*. London & Basingstoke: Macmillan Publishers.

Hüneke, A. (2006) 'Verhöhnt – verkauft – vernichtet. Die 'Entartete Kunst' und die Radikalisierung der NS-Kunstpolitik'. In: *Osteuropa*. Jaargang 56, Nummer 1-2. 223-234.

Hunter, S. en J. Jacobus (1985) *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Harry N. Abrams. 2e druk.

Janssen, H. (1998) *Kandinsky rond 1913. De wensdroom van een nieuwe kunst*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum.

Jefferies, M. (2001) 'Imperial Germany: cultural and intellectual trends'. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*. London: Edward Arnold Publishers. 229-247.

Jelavich, P. (1996) 'Literature and the arts'. In: R. Chickering (ed.) *Imperial Germany: a historical companion*. Westport: Greenwood Press. 377-408.

Johann, E. en J. Junker (1970) *Deutsche Kulturgeschichte der letzten hundert Jahre*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Johannsen, H.P. (1974) 'Emil Noldes Leben in seiner Heimat an der Grenze'. In: H. Schlegelberger, T. Flink en H.P. Johannsen (ed.) *Emil Hansen aus Nolde: der Maler aus dem schleswigschen Grenzland, eine Gestalt zwischen Deutschland und Dänemark*. Flensburg: Flensburger Studienkreis/d+d Bücher. 11-48.

Knubben, T. (2000) 'My suffering, my torment, my contempt. Emil Nolde in the Third Reich'. In: T. Osterwold en T. Knubben (ed.) *Emil Nolde: Unpainted pictures. Watercolours 1938-1945 from the Collection of the Nolde-Stiftung Seebüll*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers. Engelse editie. 137-149.

Kolberg, G. (1996) 'Vom Aufbruch bis zur Verfremung'. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 23-37.

Königseder, A. en J. Wetzel (2003) 'Die 'Bilderverbrennung' 1939 – ein Pendant?' In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. Jaargang 51. 439-446.

Krause, M. (1999) 'Das ist doch famos, wie sie sich da über Menschen heben können. Erich Heckel im Ersten Weltkrieg'. In: M.M. Moeller (ed.) *Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus*. München: Hirmer. 55-62.

Krockow, C. Graf von (1992) *Die Deutschen in inhrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kuchenbuch, T. (1992) *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Kuhlmann-Hodick, P. (1994) 'Nature and Primitivism: The Brücke'. In: K. Hartley, H.M. Hughes, P.K. Schuster en W. Vaughan (ed.) *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*. New York: Thames and Hudson. 370-372.

Kuhn, A. (1990) 'Verkauf von Waren und Träumen. Die Warenhausgesellschaft'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band II.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 61-75.

Lambert, R. (1981) *The twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lasko, P. (2003) *The Expressionist roots of Modernism*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Lee, S.J. (1999) *Imperial Germany 1871-1918*. London/New York: Routledge.

Lepsius, M. R. (1993) *Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lerman, K.A. (2001) 'Wilhelmine Germany'. In: J. Breuilly (ed.) *Nineteenth century Germany. Politics, culture and society 1780-1918*. London: Edward Arnold Publishers. 199-228.

Lloyd, J. (1991) *German expressionism: primitivism and modernity*. New Haven & Londen: Yale University Press.

März, R. (1997) ’German Romanticism and the Expressionist Utopia’. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*. London: Thames and Hudson. 63-68.

Melcher, R. (2005) ‘Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe’. In: R. Melcher (ed.) *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 11-25.

Merkel, U. (2003a) ‘Bloemen en tuinen’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 100-101.

Merkel, U. (2003b) ‘Herfstzeeën’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 184-185.

Merkel, U. (2003c) ‘Portretten’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 26-27.

Merkel, U. (2003d) ‘Stillevens en schilderijen met maskers’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 194-195.

Moeller, M.M. (1996) ’Die Brücke in Dresden und Berlin’. In: G. Kolberg, M. Bauer en B. Herrmann (ed.) *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfremung*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 49-57.

Moeller, M.M. (1999) ‘Zu Noldes Druckgraphik’. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*. München: Hirmer Verlag. 9-22.

Moeller, M.M. (2000) *Die Brücke. Meisterwerke aus dem Brücke-Museum Berlin*. München: Hirmer Verlag.

Mommsen, W.J. (1990) *Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Mommsen, W.J. (1993) 'Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich'. In: W. Hardtwig en H.H. Brandt (ed.) *Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*. München: C.H. Beck. 254-274.

Myers, B.S. (1957) *Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Nicholas, L.H. (1994) *The rape of Europa. The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*. London: Macmillan.

Nipperdey, T. (1993) *Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band: Arbeitswelt und Bürgergeist*. München: Verlag C.H. Beck. 3e herziene druk.

Nolde, E. (2002a) *Das eigene Leben*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. 8e druk.

Nolde, E. (2002b) *Jahre der Kämpfe*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. 7e druk.

Nolde, E. (2002c) *Reisen. Ächtung. Befreiung*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. 6e druk.

Nolde, E. (2002d) *Welt und Heimat*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. 4e druk.

Paret, P. (1997) 'Expressionism in Imperial Germany'. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*. London: Thames and Hudson. 29-34.

Perry, G. (1993) 'Primitivism and the modern'. In: C. Harrison, F. Frascina en G. Perry (ed.) *Primitivism, Cubism, Abstraction. The early twentieth century*. The Open University. 3-82.

Petropoulos, J. (1995) 'A guide through the visual arts administration of the Third Reich'. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*. Houndmills & London: Macmillan Press. 121-154.

Petropoulos, J. (1996) *Art as politics in the Third Reich*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Petropoulos, J. (2000) *The Faustian Bargain. The art world in Nazi Germany*. London: Allen Lane/The Penguin Press.

Petropoulos, J. (2002) ‘From seduction to denial: Arno Breker’s engagement with National Socialism’. In: R. A. Etlin (ed.) *Art, culture, and media under the Third Reich*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 205-229.

Petsch, J. (2004) ‘Unersetzliche Künstler: Malerei und Plastik im Dritten Reich’. In: H. Sarkowicz (ed.) *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag. 245-277.

Pounds, N. (1996) ’Historical geography’. In: R. Chickering (ed.) *Imperial Germany: a historical companion*. Westport: Greenwood Press. 13-32.

Puloy, M.G. (1996) ‘High art and National Socialism, Part 1: The Linz Museum as ideological arena’. In: *Journal of the history of collections*. Jaargang 8, Nummer 2. 201-216.

Pulzer, P. (1997) *Germany, 1870-1945. Politics, state formation, and war*. New York: Oxford University Press.

Reuther, M. (1985) *Das Frühwerk Emil Noldes. Vom Kunstgewerbler zum Künstler*. Köln: DuMont Buchverlag.

Reuther, M. (1999a) ‘Biografische Übersicht’. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*. München: Hirmer Verlag. 301-307.

Reuther, M. (1999b) ‘Emil Nolde, Maler und Graphiker’. In: M.M. Moeller en M. Reuther (ed.) *Emil Nolde – Druckgraphik: aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll*. München: Hirmer Verlag. 23-33.

Reuther, M. (2000) ‘When my tied hands were freed’. In: T. Osterwold en T. Knubben (ed.) *Emil Nolde: Unpainted pictures. Watercolours 1938-1945 from the Collection of the Nolde-Stiftung Seebüll*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers. Engelse editie. 8-18.

Reuther, M. (2003a) ‘… alles moest opnieuw worden uitgevonden. Emil Noldes weg naar een eigen beeldtaal’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 10-21.

Reuther, M. (2003b) ‘Berlijn: 1910-1911’. In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 160-161.

Reuther, M. (2003c) ‘Bijbelse taferelen: 1909-1912’. (2003) In: J. van Es (ed.) *Emil Nolde. Pionier van het expressionisme 1905-1913*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Den Haag: Gemeentemuseum. 138-139.

Reuther, M. (2007) ‘Emil Nolde in Berlin. – Viel Augenreiz war allenthalben’. In: M. Reuther (ed.) *Nolde in Berlin. Tanz Theater Cabaret*. Nolde Stiftung Seebüll/Köln: DuMont Buchverlag. 21-35.

Rogoff, I. (1998) ’Modern German art’. In: E. Kolinsky en W. van der Will (ed.) *The Cambridge Companion to Modern German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 256-281.

Roters, E. (1989) ’Groβstadt-Expressionismus: Berlin und der deutsche Expressionismus’. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920.* München: Prestel Verlag. 247-261.

Rudloff, C. (1982) *Materialien zur Kunst- und Kulturpolitik im ‘3. Reich’ am Beispiel Emil Nolde*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.

Ruhrberg, K. (1999) *Kunst van de 20e eeuw (deel I: schilderkunst).* Hedel: Librero/Köln: Taschen.

Schütz, E. (2002) ‘Wunschbilder des Nationalsozialismus in Kultur und Künsten’. In: B. Sösemann (ed.) *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick*. Stuttgart & München: Deutsche Verlags-Anstalt. 221-238.

Selz, P. (1957) *German expressionist painting*. Berkeley: University of California Press.

Steiner, F. (2006) ‘Nordisches Denken oder politische Naivität? Emil Nolde und der Nationalsozialismus’. In: *Nordfriesland*. Nummer 153 (maart). 11-19.

Steinweis, A.E. (1991) ‘Weimar culture and the rise of National Socialism: the Kampfbund für deutsche Kultur’. In: *Central European History*. Jaargang 24, Nummer 4. 402-423.

Steinweis, A.E. (1993) *Art, ideology and economics in Nazi Germany. The Reich chambers of music, theatre and the visual arts*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Steinweis, A.E. (1995) 'Cultural eugenics: social policy, economic reform, and the purge of Jews from German cultural life'. In: G.R. Cuomo (ed.) *National socialist cultural policy*. Houndmills & London: Macmillan Press. 23-38.

Stokstad, M. (1995) *Art history*. New York: Harry N. Abrams.

Swoboda, K.M. (1984) *Von der Romantik bis zur Moderne*. Wien & München: Verlag Anton Schroll.

Taylor, B. (1990) 'Post-modernism in the Third Reich'. In: B. Taylor en W. van der Will (ed.) *The nazification of art. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*. Winchester: The Winchester Press. 128-143.

Ullrich, V. (2001) 'Zukunft durch Expansion? Die wilhelminische Weltpolitik'. In: L. Gall (ed.) *Otto von Bismarck und Wilhelm II. Repräsentanten eines Epochenwechsels?* Paderborn: Ferdinand Schöningh. 2e herziene druk. 27-40.

Ullrich, V. (2004) *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 5e druk.

Urban, M. (1987) 'Emil Nolde. Biographische Übersicht'. In: T. Osterwold en M. Urban (ed.) *Emil Nolde*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein. 227-234.

Urban, M. (1981) 'Die Norddeutschen: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlfs, Emil Nolde'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920.* München: Prestel Verlag. 24-33.

Vogt, P (1981a) 'Einführung'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*. München: Prestel Verlag. 9-17.

Vogt, P. (1981b) 'Der Blaue Reiter'. In: P. Vogt (ed.) *Deutscher Expressionismus: 1905-1920*. München: Prestel Verlag. 201-209.

Wehler, H.U. (1995) *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band: Von der 'Deutschen Doppelrevolution' bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*. München: Verlag C.H. Beck.

Weinstein, J. (1997) 'Expressionism in War and Revolution'. In: S. Barron en W.D. Dube (ed.) *German expressionism: art and society*. London: Thames and Hudson. 35-44.

Wiese, S. von (1989) 'Sturm durch diese Welt. Die internationale Zielrichtung des Expressionismus'. In: S. Barron (ed.) *Expressionismus. Die zweite Generation: 1915-1925*. München: Prestel-Verlag. 121-127.

Winau, R. (1990) 'Der verbesserte Mensch'. In: A. Nitschke, G.A. Ritter, D.J.K. Peukert en R. vom Bruch (ed.) *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880-1930. Band I.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 286-311.

Wistrich, R.S. (1995) *Weekend in Munich. Art, propaganda and terror in the Third Reich*. London: Pavilion Books.

Wood, P. (1993) 'Realisms and realities'. In: B. Fer, D. Batchelor en P. Wood (ed.) *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*. The Open University. 250-333.

Wulf, J. (1963) *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.

Zuschlag, C. (1991) 'An 'educational exhibition': the precursors of Entartete Kunst and its individual venues'. In: S. Barron (ed.) *'Degenerate art': the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams. 83-103.