

[1] Karl Schmidt-Rottluff, um 1936 (Fotograf:in unbekannt)

Karl Schmidt-Rottluffs Kunstschaffen im Nationalsozialismus – Briefe des Künstlers an Paula Risch

Ulrike Saß

Publiziert in: Ulrike Saß: „Meine Malerexistenz hat ziemlich aufgehört“: Karl Schmidt-Rottluffs Briefe an Paula Risch, 1935–1944. (Aurora. Chemnitzer Schriften zu Kunst und Kultur, Bd. 1). Heidelberg: arthistoricum.net, 2023.
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1169>

Karl Schmidt-Rottluff war gemeinsam mit Fritz Bleyl, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner Gründungsmitglied der Dresdner Künstlervereinigung Brücke und gehört zu den bedeutendsten Vertretern der Klassischen Moderne in Deutschland. Er war maßgeblich an der avantgardistischen Bewegung im Land beteiligt, die konventionelle, akademisch geprägte Kunstformen in Frage stellte und neue künstlerische Ausdrucksweisen erprobte. Leben und Kunstschaffen Schmidt-Rottluffs sind damit beispielhaft für einen Künstler, der Teil des fortschrittlich denkenden und aufstrebenden Bürgertums des beginnenden 20. Jahrhunderts war und für dieses wirkte.

Ein Blick auf die Biografie Schmidt-Rottluffs und seine zahlreichen Korrespondenzen lässt das Netzwerk der Personen erkennen, mit denen er sich intellektuell austauschte und die ihn finanziell unterstützten. [Abb.1] Er war eingebunden in ein Beziehungsgeflecht aus Vertreter:innen des Bürgertums, darunter Museumspersonal, Kunstkritiker:innen, Intellektuelle, Künstler:innen und Mäzen:innen, die auch untereinander in mehr oder weniger engem Austausch standen. Dieses Netzwerk hatte unmittelbaren Einfluss auf das Denken und Handeln Schmidt-Rottluffs sowie auf sein Kunstschaffen. Bisher wurden allerdings nur wenige Selbstzeugnisse des Künstlers aus den Jahren 1933 bis 1945 publiziert. Hervorzuheben sind vor allem die Briefe an seinen Bruder Kurt, an Gunther Thiem und an seinen Mäzen Carl Hagemann.¹ Im Vergleich dazu zeichnen sich die hier erstmals veröffentlichten, in der Zeit von 1935 bis 1944 verfassten Briefe an Paula Risch durch eine verblüffende Offenheit aus, vor allem in Bezug auf sein Kunstschaffen, die politischen Ereignisse sowie seine Gemütslage.

Die in Bregenz geborene Paula Risch zog 1920 nach Berlin und trat dort in die Malerfirma ihres Cousins Adolf Thomer (Birkle & Thomer) ein.² [Abb. 12] Vor Ort nahm sie Kontakt zu verschiedenen Künstler:innen auf, besuchte Ausstellungen und erwarb Kunstwerke. In dieser Zeit lernte sie auch Schmidt-Rottluff kennen. 1929 heiratete sie Elmo Barnay und brachte 1930 ihren Sohn Beato zur Welt. Nachdem sie sich zwei Jahre später von ihrem Mann scheiden gelassen hatte, kehrte sie nach Bregenz zurück. Den Kontakt zu Schmidt-Rottluff pflegte sie postalisch und durch gelegentliche Besuche weiter. Im Jahr 1938 besuchten der Künstler und seine Frau Emy Paula Risch in Bregenz.³

In Anbetracht der bemerkenswerten Produktivität und Vernetzung der Avantgarde in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erscheint die Verkleinerung ihres Handlungsspielraumes nach der Regierungsübernahme Hitlers besonders drastisch. Der genaue Blick auf die Selbstzeugnisse und andere Dokumente der Akteur:innen erlaubt ein tiefgreifendes Verständnis der tatsächlichen Lebensumstände sowie der Kontinuitäten und Veränderungen in den verschiedenen Phasen des Nationalsozialismus. Fragen nach dem Fortbestehen von persönlichen Beziehungen und Netzwerken, nach den individuellen Möglichkeiten, nicht systemkonform zu agieren sowie nach der Härte und den Auswirkungen von politischer Verfolgung können anhand von biografischen Untersuchungen beantwortet werden. Nicht zuletzt wird dabei der Einfluss von Kunstmarkt und Politik auf das Schaffen der Künstler:innen deutlich. Zur Klärung dieser Forschungsdesiderate bietet sich eine exemplarische Untersuchung von Leben und Werk Karl Schmidt-Rottluffs an, denn er war als Künstler vor 1933 etabliert und seine Werke gehörten zum kanonischen Bestand deutscher Museen. Gerade deswegen bedeutete die Aktion *Entartete Kunst* im Jahr 1937 für ihn eine besonders tiefgreifende Zäsur, als quasi sämtliche seiner Bilder aus öffentlichen Sammlungen entfernt wurden. Allerdings war er keiner lebensbedrohlichen Verfolgung ausgesetzt wie Menschen, die beispielsweise nach nationalsozialistischer Rassengesetzgebung als jüdisch eingestuft waren.

Bislang ist über Karl Schmidt-Rottluffs Kunstschaffen während des Nationalsozialismus allerdings wenig bekannt. Weder sind die in der Zeit von 1933 bis 1945 entstandenen Gemälde gezielt in den Blick genommen noch seine Verbindungen zu Sammler:innen, zum Kunstmarkt oder zu anderen Akteur:innen im NS-Kunstabetrieb. Stattdessen werden diese Jahre im Leben des Künstlers in der Forschungsliteratur zumeist pauschal als »dunkle« oder »schwierige« Episode bezeichnet und sind untrennbar mit den Begriffen Diffamierung, *Entartete Kunst* und Malverbot verbunden.⁴ Der Rückgang der künstlerischen Tätigkeit wird vornehmlich auf den Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste zurückgeführt, obwohl dieser

erst 1941 erfolgte. Aus den wenigen bisher publizierten Autografen des Künstlers aus der Zeit des Nationalsozialismus lassen sich die Umstände seiner Arbeit kaum rekonstruieren. Antworten auf die Fragen, wie er die Repressalien des NS-Staates gegen Künstler:innen der Klassischen Moderne erlebte und welchen Einfluss die politische Lage auf seine Lebenssituation und auf sein Kunstschaffen hatte, lassen sich insbesondere aus den Briefen an Paula Risch ableiten, in denen er offen über seine berufliche Tätigkeit berichtet und die politischen Ereignisse kommentiert.

Die Korrespondenz gewährt Einblicke in verschiedene Thematiken seines Lebens während des Nationalsozialismus, die hier einführend betrachtet werden sollen. Dazu gehört die Situation der Vertreter:innen der Klassischen Moderne im Allgemeinen und Schmidt-Rottluffs im Speziellen. Welche Möglichkeiten hatte er, seine Kunst auszustellen und zu verkaufen, und wie beeinflusste die nationalsozialistische Kulturpolitik seine Berufsausübung? In besonderem Maße soll hier auch das 1941 verhängte Berufsverbot betrachtet werden, um Anhaltspunkte zu gewinnen, wie es sich auf sein künstlerisches Arbeiten auswirkte. Schließlich soll anhand der Korrespondenz untersucht werden, wie die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen während der nationalsozialistischen Diktatur und des Krieges die persönlichen Lebensumstände des Künstlers und sein Kunstschaffen prägten. Basierend auf den vorliegenden Dokumenten wird somit erstmals ein differenziertes Bild des künstlerischen Schaffens Karl Schmidt-Rottluffs in den Jahren von 1933 bis 1945 entworfen.

Die Klassische Moderne während des Nationalsozialismus

Eine der bekanntesten kulturpolitischen Maßnahmen der nationalsozialistischen Regierung war die Aktion *Entartete Kunst*, in deren Verlauf Werke der Klassischen Moderne und solche von als jüdisch kategorisierten Künstler:innen aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt und in einer großen Wanderausstellung offiziell diffamiert wurden.⁵ Die Mehrzahl der Vertreter des Brücke-Expressionismus war davon betroffen.⁶ Das lag unter anderem daran, dass ihre Werke zuvor substantielle Bestandteile eines zeitgemäßen Museums der Weimarer Republik gewesen waren.

Die Beschlagnahme der Kunstwerke und deren bewusst entwertende Präsentation auf der im Juli 1937 in München eröffneten gleichnamigen Feme-Ausstellung trugen maßgeblich dazu bei, dass die betroffenen Künstler:innen nach dem Zweiten Weltkrieg pauschal als Opfer des Nationalsozialismus aufgefasst wurden, ohne ihre persönliche Haltung gegenüber dem System und seinen Wertevorstellungen zu berücksichtigen, geschweige denn sie differenziert zu betrachten.

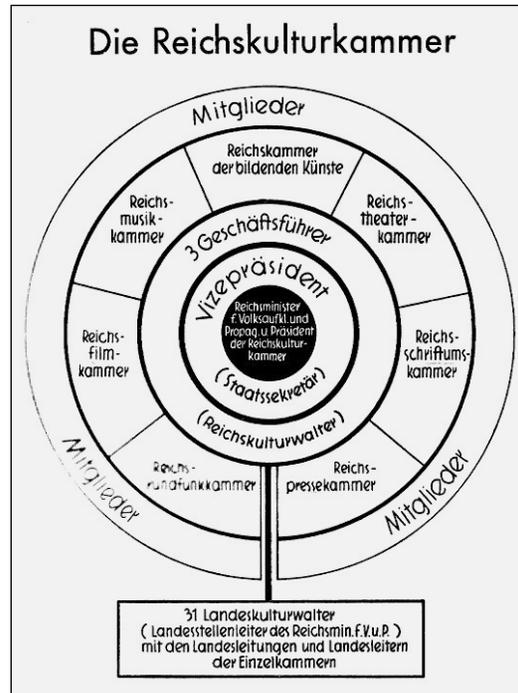
Der alleinige Umstand, Vertreter:in eines bestimmten Stils gewesen zu sein, der heute der Klassischen Moderne zugeordnet wird, wurde als Ausdruck von Widerständigkeit gewertet.⁷ Dieselbe Einschätzung wurde auf die Akteur:innen des Kunstmarktes wie Händler:innen, Sammler:innen oder Museumspersonal übertragen, die während des Nationalsozialismus mit Künstler:innen oder Werken der Klassischen Moderne in Verbindung standen. Obwohl einige Zeitzeug:innen nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus dieses durch Verdrängungs- und Tabuisierungsmechanismen begünstigte Schwarz-Weiß-Denken kritisierten, wird erst in der jüngeren Forschung versucht, ein detaillierteres Bild von der Situation der Kunst der Klassischen Moderne im Nationalsozialismus zu zeichnen.⁸ So wird heute rekonstruiert, wie der Handel und das Ausstellen von moderner Kunst abseits der öffentlichen Museen möglich war und wie die Repressionen gegen verschiedene als verfolgt geltende Künstler:innen sich tatsächlich darstellten.⁹ Dies ist ein ebenso schwieriges Unterfangen, wie die Beantwortung der Frage, ob und in welchem Ausmaß ein/e Künstler:in der nationalsozialistischen Ideologie nahe stand.

Emil Nolde ist ein besonders markantes Beispiel für einen Künstler, der nationalsozialistische Überzeugungen teilte, aber aufgrund seiner Bildsprache nach 1945 als Opfer des Regimes galt.¹⁰ Ferner lässt sich auch in Biografien anderer Vertreter:innen der Klassischen Moderne das Narrativ des/der unterdrückten, verfolgten Künstler:in nicht ungebrochen aufrecht erhalten, sondern es finden sich ebenso Hinweise auf eine Befürwortung von zumindest Teilen der nationalsozialistischen Ideologie oder auf gut laufende Geschäfte. Eine eindeutige Beurteilung ist aus heutiger Sicht äußerst schwierig, denn zumeist enthalten die Biografien beides: Erlebnisse staatlicher Repressalien und Anerkennung für die künstlerische Arbeit oder wenigstens die Möglichkeit, ihr mehr oder weniger ungestört nachzugehen.

So erfuhr Bernhard Hoetger, dem in der Nachkriegszeit die Rolle des »linken Künstlers« attestiert wurde, zwar die Diffamierung seiner Werke durch die Aktion *Entartete Kunst*. Den Ideen des Nationalsozialismus stand er allerdings so nahe, dass er bereit war, seine vor 1933 entstandenen Werke für das »zukünftige Deutschland« zu vernichten.¹¹ Er distanzierte sich von ihnen und beschuldigte die »jüdische Presse«, zu starken Einfluss auf sein damaliges Kunstschaffen und den von ihm angewendeten Formenkanon gehabt zu haben.¹² Hoetger bediente sich hier eines gängigen antisemitischen Topos der frühen Phase des Nationalsozialismus, in der Verschwörungstheorien gegen jüdische Akteure des Kulturbetriebes verbreitet waren.

Nicht für alle Künstler:innen der Klassischen Moderne ist selbstverständlich eine derartige Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie belegt, die vermeintliche Opferrolle als politisch Verfolgte muss dennoch in jedem Einzelfall kritisch hinterfragt werden. Denn

nur so ist es möglich, den tatsächlichen Opfern des nationalsozialistischen Regimes gerecht zu werden. Da einige Vertreter:innen der Klassischen Moderne in Deutschland ausgeprägte nationalistische Ansichten hatten, gab es für diese genügend Anknüpfungspunkte mit nationalsozialistischen Ausgrenzungsmechanismen gegen das vermeintlich Fremde. Die Idee einer genuin deutschen, nordischen oder germanischen expressionistischen Kunst reicht schon in die Kunstkritik der späten Kaiserzeit zurück.¹³ Dabei wurden die politischen Bezüge der verschiedenen Strömungen der Kunst der Klassischen Moderne in Deutschland von zeitgenössischen Rezensenten durchaus erkannt und teilweise ganz unterschiedlich bewertet. Die Werke expressionistischer Künstler:innen wurden einerseits als eine Folge ihrer Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde der Jahrhundertwende angesehen und andererseits in Abgrenzung zu eben dieser als spezifisch deutsche Strömung innerhalb der Kunst der Moderne verstanden.¹⁴ Gleichzeitig waren die Künstler:innen spätestens seit der Zeit der Weimarer Republik Diffamierung und Hetze ausgesetzt, die sie als Vertreter:innen einer so genannten Verfallszeit diskreditierten. Der Topos der vermeintlich nordisch-deutschen Ausprägung der Moderne hatte zur Folge, dass nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten zunächst diskutiert wurde, ob nicht gerade der deutsche Expressionismus und vor allem die Vertreter der Brücke und Ernst Barlach als angemessene Position und Ausdruck für die nationalsozialistische Kunst angesehen werden könnten.¹⁵ Mitglieder des Nationalsozialistischen Studentenbundes und Joseph Goebbels sprachen sich für die Kunst des deutschen Expressionismus aus und versuchten, Künstler:innen der Klassischen Moderne, die nicht als jüdisch verfolgt wurden, an das Regime zu binden. Auch Schmidt-Rottluff äußerte sich in seinen Briefen an Carl Hagemann bis in das Jahr 1936 hinein immer wieder positiv über die eigene Situation innerhalb der nationalsozialistischen Kulturpolitik und brachte den Wunsch zum Ausdruck, dass die Kunst des deutschen Expressionismus ihren Platz in den staatlichen Kultureinrichtungen erhalte.¹⁶ [Abb. 2] Vor allem mit der Einrichtung der Reichskulturkammer Ende des Jahres 1933 verband er die Hoffnung auf eine gleichberechtigte Behandlung der Künstler:innen verschiedener Strömungen von Seiten der Kulturpolitik. Die dort eingesetzten Personen seien vernünftige Leute und sehr modern gesinnt, schrieb er 1933 an Hagemann und prognostizierte, dass die Diffamierung der modernen Kunst offiziell »abgeblasen« worden sei.¹⁷ Schmidt-Rottluff versprach sich also eine Verbesserung seiner persönlichen Situation. Sicherlich war er als Vertreter der Klassischen Moderne verunsichert, allein durch solche Vorfälle wie 1930 in Weimar oder durch die Entlassung vieler Museumsdirektoren kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten.¹⁸ Jedoch war die Vereinigung der Kunstschaffenden in der



[2] Schema der Organisation der Reichskulturkammer (mit den Unterkammern), 1937

Reichskammer der bildenden Künste, einer Untergruppe der Reichskulturkammer, tatsächlich Teil der reichsweiten Gleichschaltung von Berufsverbänden, Vereinen und anderen Zusammenschlüssen, die sofort nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten einsetzte. Sie sollte später noch als repressives Machtinstrument gegenüber ihren Mitgliedern gebraucht werden.¹⁹

Die entschiedenste Manifestation der schließlich ablehnenden Haltung der offiziellen Kulturpolitik gegenüber der Kunst der Klassischen Moderne war zweifelsohne die bereits erwähnte Aktion *Entartete Kunst*. Die Beschlagnahme der Werke aus den öffentlichen Museen wurde in der Zeit von Juli 1937 bis März 1938 von verschiedenen Kommissionen durchgeführt. Öffentlichkeitswirksamer Auftakt war die gleichnamige Feme-Ausstellung. Sie stellte nicht nur für die Künstler:innen eine beispiellose Verunglimpfung dar, für viele Museen resultierten aus den Beschlagnahmen erhebliche Verluste. Expressionistische Werke waren davon aufgrund der Sammlungsprofile in großem Maße betroffen. Da diese laut einer Statistik aus dem Jahr 1930 von jedem zweiten Museum in Deutschland erworben worden waren, ist ihre Anzahl unter den beschlagnahmten Werken besonders hoch.²⁰

Schmidt-Rottluffs Verkäufe während des Nationalsozialismus

Karl Schmidt-Rottluff nahm die ambivalente Bewertung seiner Kunst durch die nationalsozialistische Regierung und deren Vertreter:innen im Kulturbetrieb wahr und beobachtete sie ständig. Auch wenn die Diskussion um die Anerkennung oder Ablehnung des deutschen Expressionismus während der ersten Jahre nach 1933 nicht entschieden schien, wie der Künstler selbst immer wieder feststellte, erfuhr er aufgrund der kulturpolitisch unklaren Linie seit dem Jahr 1933 bereits merkliche Einschränkungen in seiner Berufsausübung. Aus seinen Briefen wird deutlich, dass das Ausstellen und Verkaufen seiner Arbeiten schwieriger wurde. Diese Situation verschärfte sich nach der Beschlagnahmeaktion im Jahr 1937. Schrieb Schmidt-Rottluff 1936 noch an Paula Risch, dass »mit Ausstellen im Augenblick nicht viel los« sei, stellte er im August 1938 fest, dass er nicht mehr öffentlich ausstellen könne.²¹ Verkaufsausstellungen waren für den Künstler jedoch von existentieller Bedeutung – erstens um seine neuesten Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren und zweitens, um seinen Lebensunterhalt zu sichern. Wie sich die Ausstellungstätigkeit von Schmidt-Rottluff während des Nationalsozialismus darstellte, kann aufgrund der sehr lückenhaften Forschungslage nur vermutet werden. Aus den hier dokumentierten persönlichen Aussagen zusammen mit einigen Hinweisen auf Ausstellungen zumindest während der 1930er Jahre lässt sich schließen, dass es für den Künstler wohl schwierig, aber nicht unmöglich war, seine Werke zu präsentieren. So sind in der Berliner Galerie von Karl Buchholz Schauen des Künstlers für die Jahre 1934, 1935, 1937 und 1939 belegt.²² [Abb. 3] Aus den Jahren 1935 und 1937 haben sich darüber hinaus zwei Kataloge erhalten.²³ Beide Ausstellungen präsentierten aktuelle Aquarelle des Künstlers, überwiegend Landschaften und Stilleben, die für diese Schaffensphase typischen Bildmotive. Auch in anderen Städten waren Werke Schmidt-Rottluffs zu sehen. So sandte er an Carl Hagemann 1936 die Rezension einer Ausstellung seiner Aquarelle in Köln.²⁴

Die wirtschaftliche Bedrohung während des Nationalsozialismus, die Schmidt-Rottluff an verschiedenen Stellen explizit benennt, war sicherlich real. Bereits in einem Brief vom Dezember 1933 an Carl Hagemann schreibt er von dem »wunden Punkt«, dass »unter den gegebenen Umständen nicht zu verkaufen« sei.²⁵ Ebenso erwähnt er seine finanzielle Situation in den Briefen an Paula Risch, so beispielsweise im Dezember 1937, wenn er schreibt, dass er und seine Frau guten Mutes seien, obwohl er die »rein existentiellen Fragen« als schwierig empfand.²⁶ Die Aktion *Entartete Kunst* im Jahr 1937 stellte in diesem Zusammenhang eine Zäsur dar, da nun mit keinen staatlichen Ankäufen mehr zu rechnen war.

Doch Schmidt-Rottluff hatte bereits 1936 eine alternative Strategie entwickelt, die über mehrere Jahre tragfähig sein sollte. Wie



[3] Deckblatt eines Ausstellungskatalogs von Karl Schmidt-Rottluff, Ausstellungsraum Karl Buchholz, Berlin, 1937

aus den Schreiben an Paula Risch hervorgeht, verstärkte er den Ausbau seines Netzwerkes mit privaten Kunstsammler:innen.²⁷ Denn das rückwirkend verabschiedete *Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen Entarteter Kunst* vom 31. Mai 1938 bezog sich ausschließlich auf öffentliche Sammlungen und nicht auf private Haushalte. Beschlagnahmen aus Privatbesitz hatten dementsprechend nicht stattgefunden, auch wenn nicht auszuschließen ist, dass die allgemeine politisch repressive Stimmung Angst vor Konfiszierungen auch bei einigen Privatpersonen schürte.²⁸ Dass der Handel mit moderner Kunst während des Nationalsozialismus durchaus lebendig war, lässt sich unter anderem anhand der Steuererklärung Emil Noldes ablesen. Für das Jahr 1940 hatte der Künstler ein Einkommen von 80.000 RM angegeben.²⁹ Auch in den anderen Jahren zwischen 1937 bis 1941 gehörte Nolde zu den am besten verdienenden Künstlern in Deutschland.³⁰

Über die Menge an Werken Schmidt-Rottluffs, die während des Nationalsozialismus auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden, sowie über die beteiligten Personen ist derzeit noch kaum etwas bekannt. Auch hier bieten die Briefe des Künstlers an Paula Risch Aufschluss. Sie geben Auskunft darüber, wie der Künstler versuchte, seine Werke über private Kontakte zu verkaufen und damit seinen Lebensunterhalt zu sichern. Im Juni 1938 erkundigte er sich beispielsweise persönlich bei Paula Risch, ob sie Interesse daran habe, eine Reihe von Aquarellen zur Ansicht zu erhalten, in der Hoffnung, dass sie einige

davon erwerben oder potentiellen Käufer:innen zeigen möge.³¹ Das Konvolut hatte zuvor bereits in Frankfurt am Main Station gemacht.³² Der sehr zurückhaltende Ton des Künstlers deutet daraufhin, dass derartige Geschäfte bis dahin zwischen ihm und Paula Risch nicht üblich waren. [Abb. 4a/b] In der Korrespondenz hat sich auch eine Auflistung von Aquarellen mit Preisangaben erhalten. Die Preise liegen zwischen 350 und 500 RM pro Blatt.³³ Eine Identifizierung der Werke ist aufgrund fehlender Details und sehr allgemeiner Werktitel nicht möglich. Es wird jedoch deutlich, dass die Aquarelle sich im für die Schaffensphase typischen Motivspektrum des Künstlers bewegten.³⁴

Eine Einordnung der gelisteten Preise ist angesichts des aktuellen Forschungsstandes schwierig. Denn oftmals sind die Maße der Werke nicht angegeben, und die Inflationsrate hatte nur teilweise Einfluss auf die Preise am Kunstmarkt, da diese speziellen Dynamiken unterliegen. Außerdem sind die Quellen zur Preisentwicklung von Werken Schmidt-Rottluffs nicht umfassend ausgewertet. Einen gewissen Anhaltspunkt bieten jedoch die bekannten Erlöse aus anderen Verkäufen dieser Jahre: Noch vor dem Machtwechsel, im Jahr 1932, verkaufte Schmidt-Rottluff dem Sammler Carl Hagemann ein Gemälde mit dem Titel Doppelbildnis für 2.800 RM.³⁵ Vier Jahre später verlangte er von Hagemann für Landschaftsgemälde und Stillleben einen ähnlichen Preis, nämlich zwischen 2.400 und 3.400 RM.³⁶ Die Preise für Werke des deutschen Expressionismus waren seit Ende der 1920er Jahre stabil und lagen dabei deutlich unter denen für Werke des deutschen Impressionismus, beispielsweise von Lovis Corinth oder Max Liebermann.³⁷ Daran änderte sich auch nach dem Machtwechsel im Jahr 1933 nichts. Selbst die Aktion *Entartete Kunst* hatte keinen massiven Preisabfall zur Folge, wie bereits für Arbeiten von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc und Emil Nolde ermittelt wurde.³⁸ Ganz ähnlich verhält es sich auch im Fall von Karl Schmidt-Rottluff. Die an Paula Risch gesandte Liste stammt aus der Zeit nach der Beschlagnahmeaktion und verzeichnet im Vergleich zu einem 1934 an Carl Hagemann übermittelten Verzeichnis sogar leicht gestiegene Preise.³⁹

Mit Beträgen von 350 bis 500 RM für Aquarelle und 2.400 bis 3.400 RM für Gemälde gehörte Schmidt-Rottluff Mitte bis Ende der 1930er Jahre vermutlich nicht zu den absoluten Topverdienern. Im Jahr 1938 erwarb Joseph Goebbels auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München beispielsweise ein Genrebild von Paul Junghanns für 12.000 RM.⁴⁰ Allerdings liegt der 1936 für ein Gemälde Schmidt-Rottluffs erzielte Preis von 2.400 bis 3.400 RM, gemessen an den Preisen auf der Großen Deutschen Kunstausstellung im Jahr 1938, zumindest im oberen Viertel.⁴¹ Dieser Vergleich ist besonders aussagekräftig, da die Exponate der seit 1937 jährlich stattfindenden Ausstellung eine Art Vorbildfunktion für zeitgenössische

Postkarte 1. von. 2.8.38

Sehr verehrte madame Frau

Dank für Ihre Karten! Es
 ist wirklich schön dass Herr
 Dr. Hamann die Blumen wieder
 versprochen hatte. Damit hatte
 ich auch nicht gerechnet.

Gewiss würde es mich freuen - sehr
 sogar wenn von den Agnarden etwas
 in Ihrer Nähe blühe.

Ich gebe Ihnen hier noch die Preise:

Bungfore 450.-
 Waldinnere 400.-
 Garten im Frühling 400.-
 Brücke mit Angeln 450.-
 Bewachsene Brücke am Hafl 500.-
 Kornkuppe am Hafl 450.-
 mit Kontur der Brücke 450.-
 Besonntes Hafl 400.-

[4a] Brief von Karl Schmidt-Rottluff an Paula Risch vom 2.8.1938 mit Preisliste (Vorderseite)

Wanderbühne 350.-
 Stühle von gelbem Stoff 350.-
 Hiffenblock klappst 2- u- die Platten
 können nach einem Tag liegen bei
 Ihnen bleiben.
 Ich wünsche Ihnen gute Tage in
 Pommern.
 Mit den besten Grüßen - und von
 meiner Frau
 Ihr ergebener
 K. Schmidt-Rottluff

[4b] Brief von Karl Schmidt-Rottluff an Paula Risch vom 2.8.1938 mit Preisliste (Rückseite)

Künstler:innen einnehmen sollten.⁴² Die hier erzielten Preise können also als repräsentativ für damals lebende Künstler:innen gelten. Schmidt-Rottluff selbst nahm indes nie an der Schau teil.

Weiterhin vermittelte Paula Risch offenbar ihrem Cousin, Adolf Thomer, im Jahr 1936 ein Blatt von Karl Schmidt-Rottluff.⁴³ 1943 war sie darüber hinaus ihrem Bruder behilflich, mehrere Werke zu kaufen.⁴⁴ Ferner ließ Schmidt-Rottluff im November des Jahres eine Auswahl von Aquarellen von Hanna Bekker vom Rath zusammenstellen und an Paula Risch senden.⁴⁵ Risch wollte diese verschiedenen Freund:innen präsentieren. Tatsächlich erwarb ihr Bruder im Februar 1944 eines der Blätter, wie aus einem Schreiben Rischs an Schmidt-Rottluff hervorgeht, in dem sie zusätzlich betont, mit wieviel Genuss sie die Arbeiten gustierte.⁴⁶ Ob sie selbst Teile dieser Konvolute erwarb, ist unklar. Im Vergleich zu den wichtigen Mäzen:innen des Künstlers, wie beispielsweise Carl Hagemann und Hanna Bekker vom Rath, sind die Geschäftsbeziehungen zwischen Schmidt-Rottluff und Paula Risch eher als Einzelfälle einzuordnen.⁴⁷

Mythos Malverbot. Schmidt-Rottluffs Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste

Die Thematik des Mal- und Ausstellungsverbots während des Nationalsozialismus findet sich in zahlreichen Biografien deutscher Künstler:innen des 20. Jahrhunderts, die in der Zeit nach 1945 publiziert worden sind. Die Attestierung eines staatlich verhängten Malverbots erfolgte dabei ungeachtet der Tatsache, dass nach heutigem Forschungsstand weder Hinweise auf die Anwendung noch auf die Existenz eines derartigen Verbots zu finden sind. Allerdings gab es eine andere Möglichkeit, Künstler:innen in ihrer Berufsausübung zu behindern oder diese in Einzelfällen fast gänzlich zu unterbinden, und zwar den Ausschluss aus der bereits erwähnten Reichskammer der bildenden Künste. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer war zwingend erforderlich, um einen künstlerischen Beruf auszuüben oder einer anderen Tätigkeit im Kulturbereich nachzugehen.⁴⁸ Sie ermöglichte es Künstler:innen unter anderem, sich an Ausstellungen zu beteiligen, Malmaterialien und in finanziellen Notsituationen sogar Unterstützung zu erhalten. Ein Ausschluss kam mithin einem Berufsverbot gleich, wenn auch den betroffenen Künstler:innen nicht untersagt wurde, im Privaten weiter tätig zu sein.⁴⁹ Die Reichskammer war somit in der Lage, der betreffenden Person die Existenzgrundlage zu entziehen.⁵⁰ Ein Ausschluss konnte bei sogenannten nicht Anpassungswilligen oder ausländischen Künstler:innen angewendet werden sowie bei Personen, die nach nationalsozialistischer Rassenlehre als jüdisch kategorisiert oder mit einer als jüdisch kategorisierten Person verheiratet waren. Ebenso konnten unter anderem Vorstrafen, ein Umzug ohne Mitteilung

der Adressänderung oder ein Nichtzahlen des Mitgliedsbeitrages zum Ausschluss aufgrund vermeintlicher Unzuverlässigkeit führen.

Das NS-Regime verfügte damit über ein repressives Machtinstrument gegen die Kulturschaffenden des Landes, denn vor allem das Argument der Unzuverlässigkeit oder des mangelnden Anpassungswillens bot einen großen Auslegungsspielraum und öffnete willkürlichem bzw. politisch motiviertem Gebrauch alle Türen. Tatsächlich kann aber bis heute für den Großteil der Vertreter:innen der Klassischen Moderne in Deutschland kein Ausschluss aus der Reichskammer nachgewiesen werden. Darüber hinaus führte in den meisten bisher bekannten Fällen nicht die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stil oder die politische Einstellung zu einem Ausschluss und damit zu einem faktischen Berufsverbot, sondern die Kategorisierung der Künstler:innen oder ihrer Ehepartner:innen als jüdisch nach den Nürnberger Rassengesetzen, die 1935 erlassen worden waren.⁵¹ Ganz ähnlich war die Situation der Schriftsteller:innen im Nationalsozialismus, die in der Reichsschrifttumskammer vereint waren. Auch hier wurden durchaus Personen aufgenommen, die den linken oder liberalen Parteien nahestanden, und sie behielten ihre Mitgliedschaft auch, abgesehen von einigen exponierten Fällen, über die gesamte Dauer der nationalsozialistischen Diktatur.⁵²

Bereits 1934 hatte Joseph Goebbels gefordert, dass als jüdisch kategorisierte Künstler:innen schnell von der Kammer auszuschließen seien.⁵³ Jemand, der mit einer als jüdisch kategorisierten Person verheiratet war oder dessen Elternteile als jüdisch kategorisiert waren, konnte nach den Richtlinien der Reichskulturkammer nur in Ausnahmefällen Mitglied bleiben. So wurde beispielsweise Edwin Scharff am 28. November 1940 aufgrund seiner als jüdisch kategorisierten Frau ausgeschlossen.⁵⁴ Dasselbe widerfuhr bereits 1938 auch Karl Hofer, ebenfalls aufgrund seiner Ehefrau, die nach den Rassengesetzen als jüdisch galt.⁵⁵ Das seit vielen Jahren in Trennung lebende Paar wurde im Juli 1938 auf Drängen Hofers geschieden, mit weit reichenden Folgen für beide Ehepartner. Hofer, der daraufhin seine langjährige Partnerin Elisabeth Schmidt heiratete, wurde nach erfolgter Scheidung wieder in die Kammer aufgenommen. Seine geschiedene Ehefrau Mathilde wurde 1942 in Auschwitz ermordet.

Die antisemitisch motivierte Verfolgung war also ein viel gravierenderer Faktor in der Frage, ob ein/e Künstler:in während des Nationalsozialismus tätig sein konnte oder nicht. So wurden auch Conrad Felixmüller und Max Pechstein in den Jahren 1940 und 1941 überprüft, aber letztendlich nicht ausgeschlossen.⁵⁶ Eine Künstlerin wie Käthe Kollwitz, die von der Kammer im September 1937 als politisch unzuverlässig eingestuft wurde, da sie von »kommunistischen Ideen« stark beeinflusst sei, wurde und blieb Mitglied des Berufsverbandes bis zum Ende des Nationalsozialismus.⁵⁷

Der Präsident
der Reichskammer der Bildenden Künste

Berlin B 35, bra 3. April 1941.
Blumenhof 4-6
Telefonnummer: 21 82 71
Postfach-Route: Berlin 1444 30

Mitgliedschein: IIB/ M 756/870.....
(In der Kammer eingetragen)

Herrn
Karl Friedrich Schmidt-Rottluff
Berlin W 30
Bamberger Strasse 19

Einschreiben!

Anlässlich der mir seinerzeit vom Führer aufgetragenen Aus-
merzung der Werke entarteter Kunst in den Museen mussten von
Ihnen allein 608 Werke beschlagnahmt werden. Eine Anzahl die-
ser Werke war auf den Ausstellungen "Entartete Kunst" in Mün-
chen, Dortmund und Berlin ausgestellt.

Aus dieser Tatsache mussten Sie ersehen, dass Ihre Werke
nicht der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber
Volk und Reich entsprechen.

Obwohl Ihnen ausserdem die richtungweisenden Reden des Führers
anlässlich der Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellun-
gen in München bekannt sein mussten, geht aus Ihren nunmehr
zur Einsichtnahme hergereichten Original-Werken der Letztzeit
hervor, dass Sie auch heute noch dem kulturellen Gedankengut
des nationalsozialistischen Staates fernstehen.

Ich vermag Ihnen auf Grund dieser Tatsachen nicht die für die
Mitgliedschaft bei meiner Kammer erforderliche Zuverlässigkeit
zuzuerkennen. Auf Grund des § 10 der Ersten Durchführungsver-
ordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1.11.33 (RGBl. I. S. 797)
schliesse ich Sie aus der Reichskammer der bildenden Künste aus
und untersage Ihnen mit sofortiger Wirkung jede berufliche -
auch nebenberufliche - Betätigung auf den Gebieten der bilden-
den Künste.

Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch

M 756

meiner Kammer ist ungültig geworden; Sie wollen es umgehend
an mich zurücksenden.

gez. Ziegler



Beglaubigt:

Deuling

[5] Schreiben zum Ausschluss von Karl Schmidt-Rottluff aus der Reichskulturkammer, 1941

Zu den wenigen heute bekannten Ausschlüssen aus der Reichskammer der bildenden Künste, die nicht aus antisemitischen Gründen erfolgten, gehören die der Künstler Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff. [Abb. 5] Das Schreiben der Reichskammer, das am 3. April 1941 an Schmidt-Rottluff ging, gleicht in großen Teilen dem Wortlaut des Schreibens an Emil Nolde, das auf den 23. August desselben Jahres datiert ist.⁵⁸ Beiden Künstlern war die Unvereinbarkeit ihres Schaffens mit den Vorstellungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik bereits durch die Beschlagnahme ihrer Werke sowie deren Präsentation im Rahmen der Aktion *Entartete Kunst* vor Augen geführt worden. Nach Prüfung der aktuellen Arbeiten, so heißt es, komme die Kammer zu dem Schluss, dass der jeweilige Adressat auch zu diesem Zeitpunkt »noch dem kulturellen Gedankengut des nationalsozialistischen Staates fern stehe«. Aufgrund fehlender »Zuverlässigkeit« wurden beide aus der Kammer ausgeschlossen.

Auch wenn der Ausschluss der beiden Künstler in einer Phase erfolgte, in der von den Parteifunktionären konsequentere Maßnahmen gegen politische Abweichler gefordert wurden, was unter anderem in einer gestiegenen Zahl ausgeschlossener Schriftsteller:innen zum Ausdruck kam, sind die Gründe im Fall Noldes anscheinend auch biografischer bzw. innerparteilicher Natur.⁵⁹ So basierte sein Ausschluss vermutlich auf einer hohen Verdienstabrechnung des Künstlers, die einige Parteifunktionäre verärgerte und innerparteiliche Konflikte aufflammen ließ, wie in der rezenten Forschungsliteratur diskutiert wird.⁶⁰ Dagegen ist unklar, warum Schmidt-Rottluff ein Berufsverbot erteilt wurde. Wichtig ist hier zu betonen, dass es sich nicht um ein generelles Malverbot handelte. Lediglich die berufliche und nebenberufliche Tätigkeit wurde untersagt, denn eine Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste war nur dann zwingend notwendig, wenn die Werke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollten.⁶¹ Privat konnte der Künstler also weiter arbeiten.

Das war Schmidt-Rottluff durchaus bewusst, und so scheint das Berufsverbot zunächst keinen Einfluss auf sein Kunstschaffen gehabt zu haben. Ein Brief an Paula Risch ist das derzeit einzige bekannte Zeugnis des Künstlers, in dem er seinen Kammerausschluss thematisiert. [Abb. 12 a/b] Im Dezember 1941 schrieb er, dass ihm seit einem dreiviertel Jahr jede berufliche und nebenberufliche Tätigkeit auf Erlass der Kammer untersagt sei.⁶² Er könne sich, so merkt er ironisch an, nur noch als »Amateur« betätigen. Ferner habe er im Sommer ständig gearbeitet und sich somit den Ärger »abreagiert«. Auch aus anderen Zeugnissen des Künstlers geht nicht hervor, dass das Berufsverbot anfänglich einen Einschnitt seiner Tätigkeit bewirkte. An Gunther Thiem schrieb er ebenfalls im Dezember 1941 – ohne den Erlass überhaupt zu erwähnen –, dass er bis weit in den Herbst hinein viel gearbeitet habe.⁶³ Im selben Jahr vermittelte ihm

Hanna Bekker vom Rath darüber hinaus einen Auftrag von Helmuth James von Moltke.⁶⁴ Dieser lud den Künstler auf sein Schloss in Kreisau ein und beauftragte ihn damit, die schlesische Landschaft bildnerisch festzuhalten. Schmidt-Rottluff kam der Einladung trotz offiziellem Berufsverbot nach und verbrachte im September 1942 zwei Wochen bei von Moltke. Es entstanden mehrere Pastelle und Aquarelle, die der Künstler zunächst mit in sein Berliner Atelier nahm. Später erwarb die Familie von Moltke einige dieser Werke. Tatsächlich scheint das Kunstschaffen Schmidt-Rottluffs in diesen Jahren weniger durch die kulturpolitischen Beschränkungen, als durch die private und die politische Lage beeinflusst gewesen zu sein, wie im folgenden Abschnitt noch näher untersucht wird.

Die wirtschaftliche Bedrohung, der sich das Ehepaar Schmidt-Rottluff seit dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten ausgesetzt sah, wurde durch das Berufsverbot noch verschärft, denn nun waren dem Künstler auch Verkaufsausstellungen in privaten Kunsthandlungen untersagt. Außerdem verstarb im November 1940 mit Carl Hagemann ein wichtiger Mäzen. Sein privates Netzwerk gewann in dieser Zeit also immer stärker an Gewicht, um den Lebensunterhalt zu sichern. Das gilt besonders für die Unterstützung durch Hanna Bekker vom Rath, die auch in den Schreiben an Paula Risch mehrmals erwähnt wird.⁶⁵ Darüber hinaus sind Erwerbungen von Gemälden und Aquarellen durch den Dresdner Sammler Hans Dittmayer bis in das Jahr 1943 belegt.⁶⁶ Verkäufe an Privatpersonen durch den Künstler selbst waren anscheinend weiterhin möglich. Aus einem Brief des Jahres 1942 an Gunther Thiem, der drei Aquarelle Schmidt-Rottluffs an einen potentiellen Käufer vermitteln wollte, geht allerdings hervor, dass der Künstler diese weitgehend verdeckt abwickeln wollte: »Sollte Ihr Bekannter von dem Mitgenommenen behalten wollen, mir bitte nichts über Kauf od. Geld schreiben. Betrag nehmen Sie einstweilen an sich, ich übermittle Ihnen dann Adresse, wo Sie's loswerden können.«⁶⁷ Bis in das Jahr 1945 scheint die Nachfrage nach Werken von Schmidt-Rottluff ungebrochen. Verschiedene Personen traten mit Erwerbungswünschen an den Künstler heran, der anscheinend sehr zurückhaltend mit Verkäufen war. Die Malerin Erika Bausch, Ehefrau von Viktor Bausch, dem Mitinhaber der Berliner Papierfabrik *Felix Schoeller und Bausch*, ersuchte ihn in einem Schreiben vom Mai 1943 um mehrere Aquarelle für sich und ihren Schwiegervater.⁶⁸ Vermutlich lagerten einige Werke Schmidt-Rottluffs bei dieser Familie ein, um passepartouriert zu werden. Auch der ehemalige Direktor des St. Annen-Museums in Lübeck Carl Georg Heise versuchte den Künstler im Januar 1945 dazu zu bewegen, ein Aquarell zu verkaufen.⁶⁹ In dem Schreiben versichert er, dass er solche Vermittlungsanfragen üblicherweise kategorisch verneine, aber im Falle von Ernst Boehringer, Inhaber des Pharmaziekonzerns C. H. Boehringer Sohn, wolle er eine

Reichskammer der bildenden Künste

Bezugsausweis
für Künstler-Offfarben und Malmittel
Bezugsjahr 1942

Name: Michael Lutoff

Wohnort: Berlin W 50

Wohnung: Harburgerstr. 17

Mitglieds-Nummer: M. 6685

Unterschrift des Inhabers: *M. Lutoff*

Stempel der Firma:
LEOPOLD HESS
Kunstmaterialien
Berlin W., G. W. - Strasse 29
benannt in Weyersch-Str. 47

Der Bezugsausweis berechtigt nur zum Bezug von Waren im Rahmen der beim Handel vorhandenen Bestände

| Januar 1 | Januar 2 | Mai 1 | Mai 2 |
|--|------------------------------|--|---|
| | | | |
| Februar 1 | Februar 2 | Juni 1 <i>farben 6.30</i> | Juni 2 <i>farben 19.35</i> |
| März 1 <i>offen 3.20</i> <i>3.10</i> | März 2 | Juli 1 <i>offen 34.-</i> <i>no. 8-</i> | Juli 2 |
| April 1 <i>farben 30.20</i> | April 2 <i>farben 6.-</i> | August 1 <i>farben 3.45</i> <i>-55</i> | August 2 <i>farben 2.70</i> <i>2.90</i> |

Die einzelnen nicht entwerteten Monate berechtigen nicht zum doppelten Bezug im folgenden Monat

[6] Bezugsausweis der Reichskammer der bildenden Künste von Michael Lutoff für das Jahr 1942

Ausnahme machen. Aus den hier genannten Briefen geht nicht hervor, ob die Ersuche erfolgreich waren. Sie sind aber Zeugnis dafür, dass der Künstler ein weitreichendes privates Netzwerk hatte, wodurch er seinen Lebensunterhalt bis zum Ende des Krieges bestreiten konnte.

Nachdem die Kulturpolitik des NS-Staates sich mit der Aktion *Entartete Kunst* offiziell dazu bekannt hatte, dass die stilistischen Mittel der Brücke-Künstler nicht dem gewünschten Formenkanon entsprachen, war der Ausschluss Schmidt-Rottluffs aus der Reichskammer der bildenden Künste sicherlich ein weiterer Grund dafür, dass sich der Künstler möglicherweise persönlich bedroht fühlte. Darüber hinaus ging damit noch eine stetige Materialknappheit einher. [Abb. 6] Die überlieferten Stempelkarten von Kammermitgliedern für Malmaterialien legen die Vermutung nahe, dass diese Ausweise zum Erwerb von Farbe und Trägermaterialien benötigt wurden. Denn der Bezug von Arbeitsmaterialien war reglementiert und ausschließlich Mitgliedern der Reichskammer der bildenden Künste vorbehalten.⁷⁰ Schmidt-Rottluff wurde diese Möglichkeit durch den Ausschluss aus dem Berufsverband erschwert oder sogar gänzlich genommen, was ihn schon bald am Arbeiten hinderte. Dies geht aus verschiedenen Quellen hervor: So beklagte er im Juli 1942 in einem Schreiben an den ehemaligen Chemnitzer Museumsdirektor Friedrich Schreiber-Weigand, dass ihn die Materialknappheit in seiner Tätigkeit blockiere.⁷¹ Dies berichtete auch Hans Dittmayer seinem Sohn im Februar 1942 und Schmidt-Rottluff selbst Paula Risch im Januar 1943.⁷² Die Annahme, dass der Künstler nunmehr lediglich Papierarbeiten

schuf, ist dennoch falsch. Im Frühjahr 1942 teilte Hans Dittmayer seinem Sohn mit, dass er Schmidt-Rottluff in seinem Atelier besucht und dieser ihm seine neuesten Ölgemälde gezeigt habe.⁷³

Auch wenn der Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste kein Mal- sondern ein Berufsverbot war, hatte dieser auf Schmidt-Rottluffs Lebensgrundlage sowie sein Kunstschaffen weitreichende Folgen, die sich durch die politische Situation in Deutschland noch verstärkten, denn 1941 befand man sich bereits mitten im Krieg. Die Frage nach den Gründen des Ausschlusses bleibt bestehen. Der Blick auf Schmidt-Rottluffs Künstlerkolleg:innen legt nahe, sie nicht unbedingt in der spezifischen Malweise zu suchen, da sich kein stringentes Muster erkennen lässt. Insbesondere die Erkenntnisse um den Ausschluss von Emil Nolde lassen die Vermutung zu, dass im Fall von Schmidt-Rottluff ebenfalls persönliche Faktoren oder parteiinterne Machtkämpfe ausschlaggebend gewesen sein könnten.

Schmidt-Rottluffs Kunstschaffen während des Nationalsozialismus

Karl Schmidt-Rottluffs Briefe an Paula Risch sind eine besondere Quelle hinsichtlich seines Kunstschaffens während des Nationalsozialismus. In keinen der anderen, bereits edierten Selbstzeugnissen aus dieser Zeit äußert sich der Künstler so oft und ausführlich über seinen Arbeitsfortschritt und die Ereignisse, die ihn in seinem Kunstschaffen beeinflussten. Tatsächlich ist die künstlerische Tätigkeit Schmidt-Rottluffs in der Zeit des Nationalsozialismus heute kaum nachvollziehbar. Das hat verschiedene Ursachen. Erstens wird diese Zeit im Leben des Künstlers, wie zu Beginn erwähnt, in der Forschung zumeist summarisch als »dunkle Jahre« abgehandelt und nicht systematisch untersucht. Zweitens ist bisher kein Werkverzeichnis des Künstlers vorgelegt worden, weder zu seinen Gemälden, noch zu seinen Aquarellen oder Zeichnungen, sodass kaum vergleichende Aussagen über die Kunstproduktion in den verschiedenen Zeiträumen getroffen werden können. Und schließlich sind kaum Quellen aus der Zeit des Nationalsozialismus publiziert. Das erschwert den Zugang der Forschung zu den Werken, die in dieser Zeit entstanden sind. Denn die von den Künstler:innen des deutschen Expressionismus verfolgte Absicht, subjektive Empfindungen zu visualisieren, führt bis heute zu dem folgewidrigen Interpretationsansatz, anhand der individuell empfundenen Atmosphäre eines Werkes auf die Gefühlswelt des Produzenten oder der Produzentin zu schließen anstatt es mit Hilfe von Selbstzeugnissen biografisch und historisch zu kontextualisieren.⁷⁴

In den Veröffentlichungen zum malerischen Werk Schmidt-Rottluffs sind viel weniger Gemälde aus den Jahren 1933 bis 1945 publiziert als aus der Zeit davor oder danach.⁷⁵ Allerdings lässt sich



[7] Karl Schmidt-Rottluff, *Wegkehr im Taunus*, 1935, Öl auf Leinwand, 76,2 × 102,7 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 26, Leihgabe aus Privatbesitz

nach heutigem Wissensstand kaum einschätzen, ob dies an der Fokussierung der Forschung auf die Jahre vor 1933 liegt, oder ob das Schaffen des Künstlers tatsächlich in so großem Umfang von den Ereignissen im Nationalsozialismus beeinflusst wurde. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sich die politische Lage Deutschlands und die Lebensumstände für die Zivilbevölkerung zwischen 1933 und 1945 stetig verschärften. Darüber hinaus wurde die Atelierwohnung Schmidt-Rottluffs, in der zu diesem Zeitpunkt sicherlich neuere Arbeiten des Künstlers lagerten, zweimal durch Luftangriffe der Alliierten auf Berlin zerstört.⁷⁶

Sehr viel mehr als die Ölgemälde standen bisher Schmidt-Rottluffs Aquarelle aus der Zeit des Nationalsozialismus im Fokus der Forschung, eine Technik, die von Beginn an einen großen Stellenwert in seinem künstlerischen Schaffen eingenommen hat.⁷⁷ Verschiedene Aufenthalte im Tessin in den Jahren 1927 bis 1929 prägten motivisch und stilistisch die Aquarellserien, die der Künstler in den folgenden Jahren bis in die späte Nachkriegszeit hinein schuf.⁷⁸ Bereits vor 1933 war die weichere Formauffassung, die in den Aquarellen vorherrschend ist, vollständig ausgeprägt. Es dominieren Landschaften und Still-



[8] Karl Schmidt-Rottluff, *Am Belasee* [eigtl. Lebasee], 1932, Öl auf Leinwand, 87,7 × 101,1 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 927

leben. Einen entscheidenden Einfluss auf die Motive hatten zwischen 1933 und 1945 zwei Aufenthaltsorte des Künstlers, die er jeweils im Frühjahr und Sommer aufsuchte, um abseits von Berlin in Ruhe zu arbeiten. Das Frühjahr verbrachte er in den Jahren von 1932 bis 1943 zumeist bei seiner Freundin und Mäzenin Hanna Bekker vom Rath in Hofheim im Taunus. [Abb. 7] Die Sommermonate bis in den Herbst hinein hielt sich der Künstler mit seiner Frau in dem kleinen Fischerort Rumbke in der Nähe von Łeba im damaligen Hinterpommern (heute: Polen) auf.⁷⁹ [Abb. 8] Vor allem der Lebasee, ein Binnensee, der durch eine Düne von der Ostsee getrennt ist, dessen Fischereibetrieb sowie der vom See aus sichtbare Hügel Revekol sind wiederkehrende Motive. Auch die bereits erwähnte Auflistung von Aquarellen, die Schmidt-Rottluff 1938 an Paula Risch sandte, beinhaltet Ansichten vom Lebasee, davon zeugen beispielsweise die Titel *Lontzker Düne*, *Bewachsene Düne am Haff*, *Besonntes Haff* und *Wanderdüne*.⁸⁰



[9] Karl Schmidt-Rottluff, Rotbraune quadratische Sockelschale mit Zahnfries, um 1945, Holz, gesägt, geschnitzt, bemalt, 12 × 11,5 × 8,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. DL 1991/9, Leihgabe aus Privatbesitz

Schmidt-Rottluff schrieb Paula Risch von seiner Gemütslage und wie sich diese auf sein Kunstschaffen auswirkte. Dabei spielten zum Teil ganz alltägliche Dinge wie das Wetter eine größere Rolle als die nationalsozialistische Kulturpolitik. So schrieb er im Dezember 1937, dass er im Sommer viel und unbekümmert gearbeitet habe, im Winter jedoch die meiste Zeit mit anderen Dingen verloren gehe.⁸¹ Die Beschlagnahme seiner Werke aus den staatlichen Institutionen und deren Präsentation in der Feme-Ausstellung im Rahmen der Aktion *Entartete Kunst* wurden vom Künstler weder thematisiert, noch schien es ihn in seinem Kunstschaffen zu diesem Zeitpunkt beeinträchtigt zu haben. Ein Jahr später, im Juli 1938, schrieb er dagegen, dass der Sommer recht unerquicklich sei, weil unbeständig und kühl, und dass seine Arbeit darunter sehr leide, weil er deswegen nicht so recht in Schwung komme.⁸² Scheint der im vorhergehenden Kapitel besprochene Ausschluss des Künstlers aus der Reichskammer der bildenden Künste im Jahr 1941 zunächst keinen Einfluss auf sein Kunstschaffen gehabt zu haben, schrieb Schmidt-Rottluff in den Briefen der Jahre 1943 und 1944 an Paula Risch von einer beständigen Reduktion seiner künstlerischen Tätigkeit. Dies lag vor allem an der Materialknappheit und der allgemein unsicheren Lage. Vor allem die Kriegssituation belastete den Künstler stark und behinderte ihn in seiner Arbeit. Im Juni 1940, wenige Wochen nach dem ersten Luftangriff auf Berlin und kurz nach der Kapitulation Frankreichs, schrieb Schmidt-Rottluff an Paula Risch von seinem Sommersitz am Lebasee, dass er zwar fern vom Getümmel sei, aber noch nicht so recht den »Boden unter den Füßen habe«, wie er es sich für die Arbeit wünsche.⁸³ Auch im Januar 1943 berichtete der Künstler von seinem Sommeraufenthalt im Vorjahr am Lebasee und seinen Schwierigkeiten, »überhaupt wieder nach Berlin zurückzukehren«.⁸⁴ Die vielen »Arbeitspläne«, die er mitgenommen habe, habe er nicht verfolgen können.⁸⁵



[10] Karl Schmidt-Rottluff, *Häusergruppe I*, um 1945, Kohle/Papier, 33,8 × 43,1 cm, Kunstsammlung Chemnitz, Inv.-Nr. DL 473, Leihgabe aus Privatbesitz

Mit dem Jahr 1943 verschärfte sich die Situation für das Ehepaar Schmidt-Rottluff aufgrund der Luftangriffe der Alliierten auf Berlin. Der Künstler teilte Paula Risch im August des Jahres aus Rumbke mit, dass seine Wohnung im März getroffen wurde und sie eine »schauderhafte« Nacht hatten.⁸⁶ Obwohl er sich bemüht habe zu arbeiten, habe er es aufgrund seiner schlechten Gemütslage nicht vermocht, sich zu motivieren. Nachdem die Wohnung der Eheleute in Berlin anscheinend wieder bewohnbar war, wurde sie im August erneut durch Luftangriffe zerstört. Daraufhin zogen sie nach Chemnitz zur Schwester ins Elternhaus des Künstlers, wie Schmidt-Rottluff Paula Risch berichtete.⁸⁷ Diese Umstände hatten zur Folge, dass er kaum noch künstlerisch tätig war. [Abb. 9] Im Februar 1944 hatte er noch von einigen kunsthandwerklichen Gegenständen geschrieben, die er anfertige: »manches kleine Hausgerät«. [Abb. 10] Im November desselben Jahres stellte er fest, dass seine »Malereexistenz« ziemlich aufgehört habe, obwohl er noch im Sommer Zeichnungen der Chemnitzer Umgebung angefertigt hatte.⁸⁸ Dies war vor allem durch familiäre Schicksalsschläge und die Lebensumstände verursacht, die Schmidt-Rottluff ausführlich Paula Risch schilderte.⁸⁹ Seine Schwester war im Oktober 1944 nach schwerer Krankheit verstorben, und im Herbst desselben Jahres wurde in das Haus eine weitere Familie einquartiert. Der harte Alltag am Ende des

Krieges war weniger geprägt durch die Reflektion künstlerischer Fragestellungen oder eigenes Kunstschaffen als vielmehr beispielsweise durch die Sorge um Feuerholz.

Die Briefe des Künstlers an Paula Risch aus den Jahren 1943 und 1944 erlauben einen Einblick in die Lebensumstände des Künstlers während des Krieges. Dem Wunsch nach künstlerischer Betätigung, der in seinen Schreiben kontinuierlich zum Tragen kommt, konnte er aufgrund der Erlebnisse kaum nachkommen.

Schluss

Die hier editierten Briefe Karl Schmidt-Rottluffs bilden in ihrer Gesamtheit ein Kaleidoskop aus kurzen Episoden und Aussagen, mit deren Hilfe die Lebenssituation des Künstlers während des Nationalsozialismus in ihrer Vielschichtigkeit deutlich wird. Als Vertreter der Klassischen Moderne in Deutschland war er Repressalien ausgesetzt, die ihn an der Ausübung seines Berufes hinderten und somit seine wirtschaftliche Situation beeinflussten. Wie stark sich die kulturpolitischen Maßnahmen gegen die Vertreter:innen der Klassischen Moderne auf das Einkommen Schmidt-Rottluffs auswirkten, konnte aufgrund der aktuellen Forschungslage nicht ermittelt werden. Die Erkenntnisse zum Einkommen Emil Nolde zeigen jedoch, dass nicht unbedingt eine wirtschaftliche Notlage vorliegen musste. Aus den Briefen an Paula Risch und anderen Quellen wird ersichtlich, dass der Künstler auch während des Nationalsozialismus öffentlich ausstellte – vor und nach der Aktion *Entartete Kunst*. Darüber hinaus versuchte er, die ausbleibenden Ankäufe durch staatliche Stellen und Museen mit Verkäufen an Privatpersonen zu kompensieren, so beispielsweise an Carl Hagemann, Hans Dittmayer, Hanna Bekker vom Rath und auch an das Personennetzwerk um Paula Risch. Ob es ihm in dem gleichen Umfang gelang wie Nolde, ist nicht die einzige Frage, deren Beantwortung nicht nur für Schmidt-Rottluff aussteht, sondern auch für die anderen Künstler:innen der Klassischen Moderne. Die pauschale Kategorisierung als Opfer des Nationalsozialismus, begründet allein mit einem *modernen* Malstil, greift allemal zu kurz, da viele Künstler:innen dennoch eine mehr oder weniger große Nähe zum NS-Staat pflegten. Mit dem Schicksal von anderen verfolgten Gruppen, beispielsweise den Personen, die nach der Rassengesetzgebung als jüdisch kategorisiert waren, oder den Roma und Sinti, sind die kulturpolitischen Maßnahmen gegen die Vertreter:innen der Klassischen Moderne keinesfalls vergleichbar. Selbst der Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste hinderte Schmidt-Rottluff nicht daran, weiter künstlerisch tätig zu sein und Papierarbeiten, Ölgemälde und kunsthandwerkliche Objekte anzufertigen.



[11] Paula Risch, 1920 (Atelier Risch, Bregenz)

Die Briefe des Künstlers an Paula Risch sind nicht zuletzt ein bedrückendes Zeugnis seiner persönlichen Lebensumstände dieser Jahre. Die unsichere Situation des Krieges bedrohte ganz real sein Leben sowie das seiner Familie. Diese Erlebnisse hatten letztlich wohl größeren Einfluss auf sein Kunstschaffen als das Berufsverbot und sollten auch in den Forschungen zu anderen Künstler:innen der Zeit Berücksichtigung finden.

- 1 Vgl. *Karl Schmidt-Rottluff, Briefe nach Chemnitz, 1940–1975*, hrsg. von Ralf W. Müller, Chemnitz: Chemnitzer Verlag 2017; *Karl Schmidt-Rottluff. »Ungemalte Bilder« von 1934 bis 1944 und Briefe an einen jungen Freund*, hrsg. und komm. von Gunther Thiem, München: Deutscher Kunstverlag 2002; *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 1906–1940*, hrsg. von Hans Delfs, Roland Scotti, Mario-Andreas von Lüttichau, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.
- 2 Vgl. zu Paula Risch: Lebenslauf von Paula Risch, verfasst von ihrem Sohn Beato Barnay, Kunstsammlungen Chemnitz, A/424/2013 und Auskunft von Beato Barnay an die Verfasserin vom 6.3.2018; Kai Artinger, »Das Geheimnis der kunstliebenden Österreicherin Paula Risch. Die rätselhafte Herkunft des »doppelten Dix««, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2022 (urn:nbn:de:bvb:355:kuge-591-6).
- 3 Brief vom 30.10.1938.
- 4 Vgl. beispielsweise *Karl Schmidt-Rottluff. Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz*, Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen Museum am Theaterplatz 13.12.2015–10.4.2016, bearb. von Beate Ritter u.a., Köln: Wienand 2015, S. XIII (»schwierige Jahre«); Magdalena M. Moeller, *Karl Schmidt-Rottluff. Eine Monographie*, München: Hirmer 2010, S. 80 (»Jahre der Diffamierung«); Karl Brix, *Karl Schmidt-Rottluff*, Wien, München: Schroll 1972, S. 50 (»Diffamierung«); Will Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart: Kohlhammer 1956, S. 117 (»die dunklen Jahre«).
- 5 Dazu noch immer grundlegend: Christoph Zuschlag, *»Entartete Kunst« Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms: Werner 1995.
- 6 Nur das Gründungsmitglied der Brücke Fritz Bleyl und der niederländische Maler Kees van Dongen waren von der Aktion *Entartete Kunst* nicht betroffen.
- 7 Bernhard Fulda benennt als Ausgangspunkt dieses Narrativs Ortwin Raves Publikation *Kunstdiktatur im Dritten Reich* von 1949. Hier schreibt Rave vom Sieg der Traditionalisten im Jahr 1937 und attestiert den Künstler:innen, deren Werke diffamiert wurde, »Träger des inneren Widerstandes« zu sein. Vor allem die in Deutschland »ausharrenden« Künstler:innen erlebten laut Rave »Schreckliches«. Bernhard Fulda, »Hinter jedem Busch lauert Verkenning und Neid.« Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten«, in: *Künstler im Nationalsozialismus. Die »deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, hrsg. von Wolfgang Ruppert, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2015, S. 261–286, hier S. 261; Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg: Mann 1949, S. 133 f.
- 8 Dazu Andreas Hüneke, »Karl Hofer und der Nationalsozialismus«, in: Ruppert 2015 (wie Anm. 7), S. 167–174, hier S. 168 f.
- 9 Diesen Forschungsansatz verfolgte bereits Gesa Vietzen (geb. Jeuthe) 2011 (Gesa Jeuthe, *Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*, Berlin: Akademie-Verlag 2011); er findet sich auch in neueren Publikationen wie Ruppert 2015 (wie Anm. 7) und *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. von Anja Tiedemann, Berlin, Boston: De Gruyter 2016; dazu auch Christian Fuhrmeister, *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 13.7.2017: <<https://www.monopol-magazin.de/christian-fuhrmeister-interview-kunsts-zeit/>> (letzter Zugriff: 7.9.2018).
- 10 Zu Emil Nolde und seiner Haltung zum Nationalsozialismus siehe *Emil Nolde – eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof 12.4.–15.9.2019, hrsg. von Bernhard Fulda, Christian Ring, Aya Soika, München: Prestel 2019; Fulda 2015 (wie Anm. 7); Bernhard Fulda, »Myth-making in Hitler's Shadow. The Transfiguration of Emil Nolde after 1945«, in: *Rewriting German History. New Perspectives on Modern Germany*, hrsg. von Jan Rieger, Nikolaus Wachsmann, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 177–194; ders., »Emil Noldes Berufsvorbot. Eine Spurensuche«, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 9), S. 127–145.
- 11 Arn Strohmeier, »Kunst im Zeichen der germanischen Vorfahren und der Wiedergeburt Deutschlands: Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger«, in: *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*, hrsg. von Kai Artinger, Ferdinand Krogmann, Arn Strohmeier, Weimar: VDG 2000, S. 43–110, hier S. 85; Thomas Hirthe, »Besondere Leistungen für die Bewegung hat er nicht aufzuweisen« – Bernhard Hoetger im Nationalsozialismus«, in: *Bernhard Hoetger. Skulptur, Malerei, Design, Architektur*, Ausst.-Kat. Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße 6.2.–7.6.1998, hrsg. von Maria Anczykowski, Bremen: Hauschild 1998, S. 278–299, hier S. 278.
- 12 Ausst.-Kat. Bremen 1998 (wie Anm. 11), S. 490; Strohmeier 2000 (wie Anm. 11), S. 87, 89.
- 13 Uwe Fleckner, »Der Expressionismus als »nordische« Moderne«, in: *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen »nordischer« Moderne und »entarteter« Kunst*, hrsg. von Uwe Fleckner, Maike Steinkamp, Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 77–85, hier S. 78.
- 14 Ebd., S. 83. Der Belgier Paul Colin beschrieb den deutschen Expressionismus analog zu einer politischen Partei mit einem linken und rechten Flügel sowie einer Mitte. Uwe Fleckner, »Die internationale Avantgarde des Expressionismus«, in: Fleckner/Steinkamp 2015 (wie Anm. 13), S. 3–9, hier S. 7.
- 15 Zur Bindung des Expressionismus an einen »germanisch-gotischen Formwillen« bei Paul Fechter siehe Andreas Zeising, »Kommentar zu Paul Fechter«, in: Fleckner/Steinkamp 2015 (wie Anm. 13), S. 96–101. Zu der Debatte um den deutschen Expressionismus siehe u. a. Wolfgang Ruppert, »Künstler im Nationalsozialismus. Künstlerindividuum, Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule«, in: Ruppert 2015 (wie Anm. 7), S. 21–73, hier S. 50–55; Eckhart Gillen, »Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als »deutscher« Stil 1933/34«, in: ebd., S. 203–229; Maike Steinkamp, »Aktualität und Abwehr des Expressionismus im »Dritten Reich««, in: Fleckner/Steinkamp 2015 (wie Anm. 13), S. 189–195.
- 16 Dabei erwähnt Schmidt-Rottluff verschiedene Einstellungen von Vertreter:innen der Klassischen Mo-

- derne oder Einrichtungen von musealen Präsentationen, die die Klassische Moderne berücksichtigten, wie in Hamburg oder Berlin. Vgl. u. a. Delfs/Scotti/von Lüttichau 2004 (wie Anm. 1), S. 446 f. (Brief 576 vom 26.11.1934), S. 459 (Brief 589 vom 17.1.1935), und S. 540 f. (Brief 697 vom 26.3.1936).
- 17 Ebd., S. 408 (Brief 531 vom 29.12.1933).
- 18 Nach den Landtagswahlen in Thüringen 1929 erhielt die NSDAP ausreichend Stimmen, sodass sie ihren ersten Minister in Deutschland einsetzen konnte. Wilhelm Frick wurde Innen- und Bildungsminister. Er veranlasste, dass der Vertrag des aktuellen Direktors der Bauhaus-Schule in Weimar nicht verlängert wurde und berief 1930 Paul Schultze-Naumburg als neuen Leiter. Dieser ließ noch im selben Jahr die Reliefs und Fresken im Treppenhaus des Werkstattgebäudes, die 1923 nach Entwürfen von Oskar Schlemmer angebracht worden waren, abschlagen und übermalen; vgl. Wulf Herzogenrath, »Fanal einer neuen Zeit. Die Zerstörung von Oskar Schlemmers »Bauhaus-Fresken« im Jahr 1930«, in: *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im »Dritten Reich«*, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin: Akademie-Verlag 2009, S. 245–257. Der mit Schmidt-Rottluff eng bekannte Chemnitz Museumsdirektor Friedrich Schreiber-Weigand wurde im April 1933 von seinem Amt fristlos beurlaubt; vgl. Brigitta Milde, »Die Städtische Kunstsammlung Chemnitz und ihr erster Direktor Friedrich Schreiber-Weigand«, in: *Chemnitz – Aufbruch in die Moderne. Reformen, Ansätze, Widerstände. Beiträge zur Stadtgeschichte, 1918–1933*, hrsg. vom Stadtarchiv Chemnitz, Leipzig: O. K. Grafik 2010, S. 149–170.
- 19 Die Reichskammer der bildenden Künste wurde am 15.12.1933 gegründet und vereinigte u. a. Kunstschaffende, Architekt:innen sowie Kunst- und Antiquitätenhändler:innen. Zur Organisation der Reichskammer der bildenden Künste siehe Caroline Flick, »Struktur, Besetzung, Alltag. Die Berliner Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste«, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 9), S. 19–48.
- 20 Kurt Winkler, *Museum und Avantgarde. Ludwig Justus Zeitschrift »Museum der Gegenwart« und die Musealisierung des Expressionismus*, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 277.
- 21 Brief vom 22.1.1936 und Brief vom 6.6.1938.
- 22 Anja Tiedemann, *Die »entartete« Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*, Berlin: Akademie-Verlag 2013, S. 46–50 und S. 65; Anja Tiedemann, »Nicht das erforderliche Verantwortungsbewusstsein gegenüber Volk und Staat. Die Galerie Buchholz in Berlin«, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 9), S. 219–235, S. 224.
- 23 Die Ausstellung im Jahr 1935 fand vom 30.3. bis 27.4. statt und die im Jahr 1937 vom 16.2. bis 10.3. Die Katalogelisten 35 bzw. 40 Werke des Künstlers und sind reproduziert in Thiem 2002 (wie Anm. 1), S. 111–113.
- 24 Delfs/Scotti/von Lüttichau 2004 (wie Anm. 1), S. 562 (Brief 727 vom 29.5.1936).
- 25 Ebd., S. 408 (Brief 531 vom 29.12.1933).
- 26 Brief vom 31.12.1937.
- 27 Brief vom 22.1.1936 und vom 6.8.1938.
- 28 Anja Tiedemann, »Vom Narrativ des Verbotenen. Das Sammeln moderner Kunst im Nationalsozialismus«, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 9), S. 1–15, hier S. 3.
- 29 Fulda 2016 (wie Anm. 10), S. 129.
- 30 Fulda 2015 (wie Anm. 10), S. 267 f.
- 31 Brief vom 6.6.1938.
- 32 Zuvor waren die Blätter anscheinend bei einem »Herrn Dr. Hamann« in Frankfurt gewesen. Briefe vom 6.6., 24.7. und 2.8.1938. Zu dem erwähnten »Herrn Dr. Hamann« siehe Korrespondenz Karl-Schmidt-Rottluff – Paula Risch, Anm. 13 (in diesem Band).
- 33 Brief vom 2.8.1938.
- 34 Siehe dazu S. 28–33 in diesem Band.
- 35 Delfs/Scotti/von Lüttichau 2004 (wie Anm. 1), S. 344 (Brief 460 vom 15.10.1932).
- 36 Ebd., S. 544 (Brief 704 vom 4.4.1936).
- 37 Jeuthe 2011 (wie Anm. 9), S. 194.
- 38 Ebd., S. 196 f.
- 39 Die Angebote an Carl Hagemann bewegten sich zwischen 300 und 350 RM pro Blatt. Delfs/Scotti/von Lüttichau 2004 (wie Anm. 1), S. 446 (Brief 575 vom 19.11.1934).
- 40 Paul Junghanns, *Idyll*, vermutlich 1938, Öl auf Leinwand, Standort unbekannt. Siehe den Eintrag zu dem Gemälde in der Datenbank zur Großen Deutschen Kunstausstellung: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19401323.html>> (letzter Zugriff: 7.9.2021).
- 41 Knapp 75 % der Gemälde wurden für weniger als 2.500 RM verkauft.
- 42 Zur Großen Deutschen Kunstausstellung vgl. Marlies Schmidt, *Die »Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München«. Rekonstruktion und Analyse*, Halle: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2010. Die erste dieser Ausstellungen war zusätzlich ein Gegenpol zu der nur einen Tag später eröffneten Ausstellung *Entartete Kunst*, die ebenfalls in München gezeigt wurde.
- 43 Brief vom 22.1.1936.
- 44 Siehe hier die Korrespondenz zwischen Schmidt-Rottluff, Paula Risch und Hanna Bekker vom Rath vom 15.8. bis 29.11.1943.
- 45 KSChA SKC, I/6/268 (Leihgabe aus Privatbesitz), Schreiben von Paula Risch an Karl Schmidt-Rottluff vom 23.11.1943.
- 46 KSChA SKC, I/4/168 (Leihgabe aus Privatbesitz), Schreiben von Paula Risch an Karl Schmidt-Rottluff vom 4.2.1944.
- 47 Dazu auch Artinger 2022 (wie Anm. 11), S. 8/9, zu Hanna Bekker vom Rath siehe Korrespondenz Karl-Schmidt-Rottluff – Paula Risch, Anm. 27.
- 48 Nina Kubowitsch, »Nicht freiwilliger Entschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste«, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 9), S. 69–81, hier S. 70.
- 49 Siehe Fulda 2015 (wie Anm. 10), S. 273.
- 50 Zu den folgenden möglichen Ausschlussbegründungen Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration? »Verfemte« Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin: dissertation.de, 2006, S. 80.
- 51 Ebd., S. 81 f.
- 52 Dazu Jan Pieter Barbian, *Die vollendete Ohnmacht? Schriftsteller, Verleger und Buchhändler im NS-Staat*, Essen: Klartext 2008, hier S. 18 f.

- 53 Zum Folgenden Marks-Hanßen 2006 (wie Anm. 50), S. 79–85.
- 54 Ebd., S. 83 und Fulda 2016 (wie Anm. 10), S. 135.
- 55 Siehe Gerd Hardach, *Parallele Leben. Mathilde Scheinberger und Karl Hofer*, Berlin: Hentrich & Hentrich 2016.
- 56 Fulda 2016 (wie Anm. 10), S. 135–137 und Marks-Hanßen 2006 (wie Anm. 50), S. 85.
- 57 Zu Käthe Kollwitz während des Nationalsozialismus Maria Derenda, »Käthe Kollwitz und die Zäsur von 1933. Eine Darstellung anhand ihrer Selbstzeugnisse«, in: Ruppert 2015 (wie Anm. 7), S. 245–260. Zur politischen Beurteilung Kollwitz durch das Gau-Personalamt Berlin ebd., S. 254.
- 58 Das Schreiben an Schmidt-Rottluff ist u. a. reproduziert in *Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*, hrsg. von Diether Schmidt, Dresden: VEB Verlag der Kunst 1964, Bd. II, o. S. (gegenüber S. 97). Das Schreiben an Emil Nolde ist reproduziert in Fulda 2016 (wie Anm. 10), S. 128.
- 59 Zu den Ausschlüssen aus der Reichsschrifttumskammer Barbian 2008 (wie Anm. 52), S. 21 f.
- 60 Fulda 2016 (wie Anm. 10), S. 130–139.
- 61 Kubowitsch 2016 (wie Anm. 48), S. 79.
- 62 Brief vom 20.12.1941.
- 63 Thiem 2002 (wie Anm. 1), S. 39 (Brief vom 19.12.1941).
- 64 Zu Hanna Bekker vom Rath siehe Korrespondenz Karl-Schmidt-Rottluff – Paula Risch, Anm. 27. Siehe dazu und zum Folgenden *Verbotene Kunst. Bilder von Karl Schmidt-Rottluff für Helmut James von Moltke*, Ausst.-Kat. Görlitz und Kreisau, Schlesisches Museum 5.7.–21.9.2008 und Stiftung Kreisau für Europäische Verständigung 3.10.–18.11. 2008, hrsg. von Johanna Brade, Görlitz: Oetzel 2008. Von Moltke gehörte der Widerstandsgruppe Kreisauer Kreis an. Die Treffen und die politischen Ziele des Kreisauer Kreises waren Schmidt-Rottluff vermutlich nicht bekannt.
- 65 Schmidt-Rottluff erwähnt sie in den Briefen vom 20.12.1941 sowie vom 26.10., 18.11. und 25.11.1943.
- 66 So erwarb Dittmayer im Jahr 1942 ein Gemälde mit dem Titel *Masken* von Schmidt-Rottluff sowie ein Aquarell *Weiden auf nasser Wiese* und im Jahr 1943 ein Gemälde mit dem Titel *Schnitterpause*. NL Dittmayer, Starnberg: Schreiben von Hans Dittmayer an seinen Sohn Wolfram vom 28.5. und 1.6.1942 sowie vom 3.1., 20.1. und 24.1.1943. Ich bedanke mich herzlich bei Anja Tiedemann, die mir Einblick in Kopien der Briefe gewährte.
- 67 Thiem 2002 (wie Anm. 1), S. 41 (Brief vom 12.2.1942). Der Verkauf kam letztendlich nicht zustande. Ebd. Kommentar von Gunther Thiem.
- 68 KSChA, I/6/257 (Leihgabe aus Privatbesitz), Schreiben von Erika Bausch an Karl Schmidt-Rottluff vom 22.5.1943.
- 69 KSChA, II/3/124 (Leihgabe aus Privatbesitz), Schreiben von Carl Georg Heise an Karl Schmidt-Rottluff vom 11.1.1945.
- 70 Dazu siehe Kubowitsch 2016 (wie Anm. 48), S. 89. Karl Hofer ließ sich seinen Bezugsausweis nach Babelsberg nachschicken, wo er sich mit seiner Frau seit Sommer 1943 aus Angst vor den Luftangriffen der Alliierten auf Berlin aufhielt. Gerd Hardach, *Parallele Leben. Mathilde Scheinberger und Karl Hofer*, Berlin: Hentrich & Hentrich 2016, S. 54.
- 71 »Mit dem Material wird es auch immer brenzlicher, sodass man zum Verschwenden und Drauflosarbeiten sowieso schon keinen rechten Mumm hat.« Karl Schmidt-Rottluff an Friedrich Schreiber-Weigand vom 12.7.1942, zit. nach Ausst.-Kat. Görlitz 2008 (wie Anm. 64), S.16. Zu Schreiber-Weigand siehe Anm. 18.
- 72 NL Dittmayer, Starnberg: Schreiben von Hans Dittmayer an seinen Sohn Wolfram vom 22.2.1943 und hier Brief vom 15.1.1943.
- 73 NL Dittmayer, Starnberg: Schreiben von Hans Dittmayer an seinen Sohn Wolfram vom 13.5.1942.
- 74 Zu dieser Problematik bei Schmidt-Rottluff siehe auch Hans-Werner Schmidt, »Die Aquarelle der dreißiger Jahre. Die Entwicklung des weichen Stils«, in: *Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Stuttgart: Hatje 1991, S. 22–29, hier S. 26 f.
- 75 So zitiert Magdalena Moeller noch 2010 Karl Brix, der für die Jahre 1933 bis 1944 weniger als 40 Gemälde aufzählte. Moeller 2010 (wie Anm. 4), S. 83. Worauf Karl Brix die quantitativen Angaben zu den Gemälden stützt, ist unklar. Vgl. Brix 1972 (wie Anm. 4), S. 54.
- 76 Siehe dazu auch Korrespondenz Karl-Schmidt-Rottluff – Paula Risch, Anm. 29 (in diesem Band).
- 77 Schmidt 1991 (wie Anm. 74), S. 23.
- 78 Ebd., S. 23; Eberhard Roters, »Rückzug auf sich selbst – Ausweg ins Offene. Die späten Aquarelle«, in: Moeller 1991 (wie Anm. 74), S. 30–39, hier S. 36; Moeller 2010 (wie Anm. 4), S. 80.
- 79 Beide Aufenthaltsorte werden für die jeweiligen Jahreszeiten in der Sekundärliteratur erwähnt, z. B. Moeller 2010 (wie Anm. 4), S. 80 und Roters 1991 (wie Anm. 78), S. 36.
- 80 Brief vom 2.8.1938. So sind auch die Schreiben Schmidt-Rottluffs an Paula Risch aus den Sommermonaten von der Post Ostseebad Leba in Pommern versandt worden.
- 81 Brief vom 31.12.1937.
- 82 Brief vom 24.7.1938.
- 83 Brief vom 28.6.1940.
- 84 Brief vom 15.1.1943.
- 85 Ebd.
- 86 Brief vom 15.8.1943.
- 87 Brief vom 26.10.1943. Nachdem sich Schmidt-Rottluff sein im August 1943 zerstörtes Atelier angesehen hatte, berichtete er seinem Bruder davon: »Wenn ein Atelier brennt, ist an sich schon nichts mehr zu retten – u. gar wenn mit Phosphor schon nachgeholfen wird. Ich war denn auch nur in Bln, um mir den Schutthaufen anzusehen. Es muss eine tolle Hitze gewesen sein, in der sogar Metall geschmolzen ist. [...] Der Keller war intakt geblieben, lag unter der Treppe!, hat Wasser abgekriegt, das wieder abgelaufen war.« Karl Schmidt-Rottluff an Kurt Schmidt vom 12.9.1943, zitiert nach Müller 2017 (wie Anm. 1), S. 16 f.
- 88 Brief vom 6.2. und vom 22.11.1944. Zu denken wäre hier an die Zeichnungen im Bestand der Kunstsammlungen Chemnitz, die Häusergruppen in Rottluff zeigen. Vgl. Ausst.-Kat. Chemnitz 2015 (wie Anm. 4), S. 326 f., Kat.Nr. 141–143, hier »um 1945« datiert.
- 89 Brief vom 22.11.1944.