



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 44, Oktober 2022

www.winckelmann-akademie.de

„Drei rote Akte“ - Karl Schmidt-Rottluff und die „Brücke“

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: K. Schmidt-Rottluff: *Drei rote Akte*, Berlin 1913

Das Gemälde „Drei rote Akte“ von Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) aus dem Jahr 1913 ist mit Öl auf Leinwand gemalt und weist mit den Maßen 98 x 106,5 cm eine nahezu quadratische Form auf. Das Kunstwerk befindet sich seit 1968 als Dauerleihgabe des Landes Berlin in der dortigen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, nachdem es sich bis 1946 im Besitz des Künstlers befand. ^[1]

Bildbeschreibung

Das Bild zeigt drei Akte in den Dünen bei Nidden auf der Kurischen Nehrung im heutigen Litauen, wobei das Meer selbst nicht gezeigt wird. Die drei weiblichen Personen sind in sitzender bzw. stehender Körperhaltung dargestellt; zwischen, vor und hinter ihnen befindet sich Dünengras. Während die rechte, stehende Person am rechten Bildrand etwas im vorderen Gebüsch zu betrachten scheint, wird sie von den beiden anderen Frauen dabei beobachtet.

Alle drei Personen strahlen eine gelassene, ruhige Atmosphäre aus. Die Gesichter der beiden beobachtenden Frauen zeigen kein besonders großes Interesse am Tun der stehenden Frau; die Beobachtung erscheint eher beiläufig und leicht gelangweilt. Keine der Frauen zeigt eine wiedererkennbare Individualität; ihre Gesichter erscheinen nicht realen Personen entlehnt zu sein. Die beiden sitzenden Frauen bedecken mit ihren Armen und Beinen weitestgehend ihre Scham, was einer jahrhundertealten Tradition in der Darstellung weiblicher Akte in der

Kunstgeschichte entspricht. Die stehende Frau dagegen öffnet die Haltung von Armen und Beinen und wird somit vollständig ansichtig.

Die Blickrichtung aller Personen ist vom Betrachter aus nach rechts gerichtet. Während sich die linke und die rechte Frau im Vordergrund am unteren Bildrand in einer Ebene befinden, ist die mittlere Person weit an den oberen Bildrand und in den Hintergrund gerückt.

Sowohl vor als auch zwischen und hinter den Personen befinden sich grüne Grasreihen, die sich farblich von den orangenen Frauen und den ebenfalls orangenen Sanddünen abheben und eine Staffelung des Bildinhaltes ermöglichen. Während sich die mittlere und die hintere Buschreihe durch stark zackige Umrisse auszeichnen, erscheint die große Pflanze am vorderen rechten Bildrand in runderen, weicheren Konturen. Die beiden vorderen Personen werden durch eine weitere kleine, am mittleren vorderen Bildrand platzierte und gezackte Pflanze voneinander abgegrenzt. Einen Horizont oder einen Hintergrund kann man nicht erkennen; das Bild zeigt lediglich den Vorder- sowie den Mittelgrund. Die Akte erscheinen beinahe vegetativ aus der umgebenden Natur erwachsen, füllig und mit weichen Konturen. Sie wirken völlig in Einklang mit der Natur, beinahe wie eine Ahnung an die Urschöpfung.

Form und Malweise

Die Formen sowohl der Körper als auch der Pflanzen sind stark vereinfacht und reduziert. Diese Vereinfachung führt zu einer Abstraktion der Gegenständlichkeit und entfernt sich somit komplett von einer naturalistischen Wiedergabe der Wirklichkeit. Viele Details der dargestellten Motive werden weggelassen, Finger und Zehen werden nur angedeutet, und auch die Texturen der Körper- und Pflanzenoberflächen sind nicht realistisch dargestellt. Schmidt-Rottluff schrieb hierzu an den Kunstsammler Gustav Schiefler, der auch passives Mitglied der „Brücke“ war, dass „die Steigerung der Formen zwar den naturwissenschaftlichen Proportionen widerspricht, aber in den geistigen Beziehungen ausgeglichen und proportioniert ist“. [2]

Durch die Umrisse der Pflanzenreihen als auch der Haare und Brüste der Frauen dominieren zackige, dreieckige Formen das Bild. Die entgegengesetzte Ausrichtung dieser Dreiecksformen bei den Pflanzen einerseits und den Brüsten der Frauen andererseits erzeugt einen deutlichen Kontrast im Bild. Die Umrisskonturen sind in einigen Bereichen (Pflanzen-Zacken, Beine des linken Aktes) aufgebrochen und zeigen zusammen mit den maskenhaft reduzierten Gesichtern Ansätze eines mehr zeichnerischen Hieroglyphenstils, bei dem ein schriftähnliches, schnelles Zeichnen und buchstabenartige Formen wie A, V, Z, W ähnlich einer malerischen Handschrift benutzt werden. Es ergeben sich überakzentuierte und spitzwinklige Elemente, die an diese zackenartigen Buchstaben erinnern. Diese Zickzack-Schraffuren erzeugen eine nervöse und eilige Atmosphäre. [3]

Einen weiteren Kontrast zu den gezackten Dreiecken bilden die halbrunden Konturen der Schulter- und Rückenpartien sowie die halbrunden Umrisse der großen Pflanze im rechten Vordergrund. Diese Kontraste von vibrierend-zackigen und andererseits ruhigeren, gerundeten Formen geben dem Gesamteindruck des Bildes Rhythmik und Harmonie.

Trotz aller Vereinfachung und Abstraktion verzichtet das Bild nicht auf Gegenständlichkeit, sondern wirkt eher wie die von Kandinsky beschriebene „Improvisation“ des inneren Empfindens, welches der Maler von der äußeren Impression hat: *“hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, als Eindrücke von der ‘inneren Natur’.* Diese Art nenne ich ‘Improvisationen’“ (aus: Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 1912). [3]

Dieser Ausdruck wird schnell und spontan, beinahe ekstatisch aufgetragen, die Konturen sind sparsam und wenig detailliert in harten, teilweise dicken Strichen wiedergegeben. Man ahnt, dass der Maler hier dem Konzept des 15-Minuten-Aktes, welches sich die „Brücke“-Künstler in einer Art Wettbewerb selbst auferlegt hatten, folgt und seine Empfindungen schnell, expressiv und ohne Korrekturen auf die Leinwand bringt. Mehr als eine Viertelstunde sollte nicht notwendig sein, um seine Emotionen von der äußeren Impression expressiv auf die Leinwand zu bringen – dauert es länger, wirkt es konstruiert. ^[4]

Auch die Proportionen der Gegenstandsformen spiegeln die explosive Malweise wider. Die Körperteile sind ebenso wie die Pflanzenteile grob, skizzenhaft, deformiert-verformt und nicht den wahren Verhältnissen entsprechend, sondern eher blockhaft dargestellt. So sind die Beine und Füße der stehenden Frau zum einen deutlich grob und dick dargestellt, und zum anderen entspricht die Stellung beider Beine zueinander keiner natürlichen Position. Auch die übergangslose Umrisslinie von rechtem Oberschenkel und Rücken der stehenden Frau zeigt die Skizzenhaftigkeit der Darstellung.

Die Vernachlässigung der Texturen lässt keine klare Trennung bzw. Unterscheidung von Haut, Sand oder Pflanzen zu. Diese Trennung erfolgt ausschließlich über die Konturen (Haut / Sand) bzw. Farben (Pflanzen / Sand und Personen).

Die Malweise lässt an vielen Stellen den Malgrund durchscheinen. Hierdurch wird bewusst der spontane und schnelle Mal-Akt verdeutlicht, den der Künstler anstrebt. Der Farbauftrag ist weder lasierend, was die Malweise stark verlangsamen würde, noch eindeutig pastos. Jedoch lassen sich insbesondere im Bereich der Pflanzen deutliche Pinselstriche erkennen, die Farbe wurde somit schnell, kräftig und mit dickem Pinsel aufgetragen. Wahrscheinlich hat der Künstler die Ölfarben verdünnt, um schneller arbeiten zu können.

Raumdarstellung

Schmidt-Rottluff nutzt bei der Raumdarstellung die Überlagerung der Figuren miteinander sowie die der Pflanzen mit den Figuren. Durch diese Staffelung im Raum entsteht im Betrachter ein Eindruck von „vorn“ und „hinten“. Auch die abnehmende Größe der Figuren und Pflanzenreihen von vorne nach hinten erzeugt eine Raumtiefe im Bild. Andererseits ist weder eine Farbperspektive noch eine Luftperspektive zu erkennen. Der Himmel ist nicht sichtbar und warme Farben dominieren sowohl den Vorder- als auch den Hintergrund.

Ebenso fehlt ein den Bildraum strukturierender Horizont und Schmidt-Rottluff verzichtet auch auf eine Zentralperspektive mit einem gemeinsamen Fluchtpunkt. Der Betrachter scheint auf einer leicht erhöhten Position zu stehen, da der im Bild nicht sichtbare Horizont weit nach oben verschoben ist.

Der Bildausschnitt ist sehr klein gewählt, die linke und die mittlere Figur können nur gebückt im Bild dargestellt werden, und auch dann bleibt der Kopf der mittleren Person angeschnitten. Würden sie aufstehen, dann würde der Bildrahmen gesprengt werden. Die Szenerie erscheint dadurch wie durch ein Fernglas oder ein (damals noch nicht bekanntes) Zoom-Objektiv betrachtet.

Durch den Verzicht auf Modellierung und die holzschnittartige Konturierung erzeugt Schmidt-Rottluff ein flächenhaftes Aussehen der Akte, deren maskenhafte Gesichtszüge Anklänge an die Kunst der „Primitiven“ zeigt. Die „Brücke“-Künstler haben sich, ebenso wie die von Ihnen bewunderten Post-Impressionisten van Gogh, Gauguin u. a. m., mit der Kunst der sog. Primitiven aus dem afrikanischen und ozeanischen Raum intensiv beschäftigt.

Licht

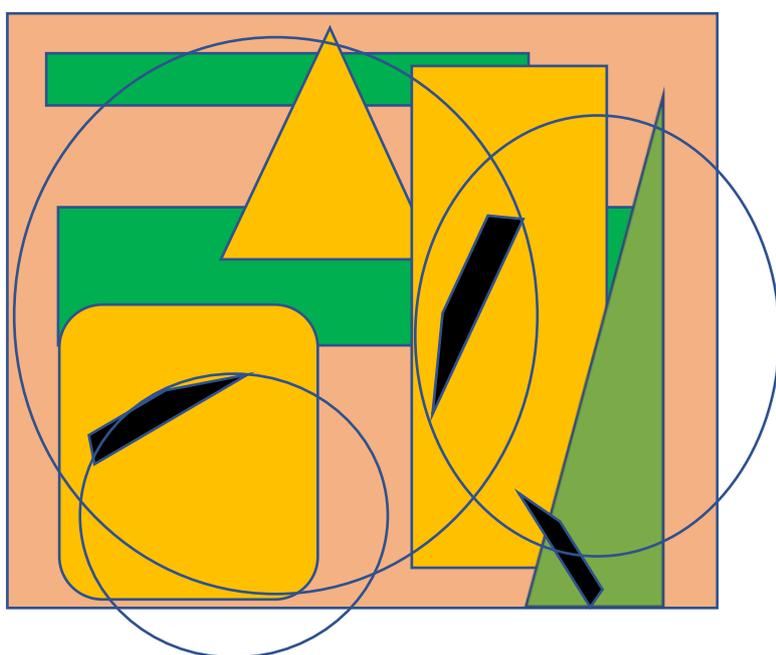
Die Bedeutung des Lichts im Bild ist eher gering und tritt deutlich zugunsten der Farbe in den Hintergrund. Der Lichteinfall ist an keiner Stelle gerichtet, sondern komplett diffus. Die Ausleuchtung aller Bildbereiche ist gleichmäßig und gleich stark; es treten keinerlei Schatten auf, die die verflochtenen Motive modellieren könnten. Die Lichtquelle ist außerhalb des Bildes und kann vom Betrachter aufgrund der fehlenden Schatten nicht verortet werden. Das Licht erscheint hier als reine Ausleuchtung der Szenerie, nicht aber als Gestaltungsmittel.

Komposition

Die Komposition des Bildes zeigt eine Aufteilung des Bildgrundes durch vertikale und waagerechte Achsen. So bilden die Pflanzenreihen zwei waagerechte Achsen ungefähr im Goldenen Schnitt sowie am oberen Bildrand. Dem gegenüber stehen die durch die Frauen und die vordere rechte Pflanze gebildeten vertikalen Achsen. Die Umrisskonturen der Beine und Arme sowie der großen Pflanze verlaufen von unten nach oben. Diese Vertikalen werden noch unterstützt durch die wesentlich kürzer ausgebildeten Vertikalen der Nasen, Brüste und Zacken der Pflanzenreihen. Des Weiteren sind – deutlich zurückhaltender – auch Diagonalen im Bild zu erkennen, so am rechten Unterarm des linken Aktes als auch im rechten Arm der rechtsstehenden Frau und im Blattwerk der rechten großen Pflanze sowie in der Signatur des Künstlers.

Bei den Grundformen dominieren dreieckige Zacken sowohl in den Pflanzenkonturen als auch in den Haaren und Brüsten der Akte. Demgegenüber stehen die eher ovalen Ausformungen von Beinen, Rücken, Gesäß und Schultern der Akte sowie der Äste der großen rechten Pflanze. Eine weitere Grundform im Bild ist der Kreis, den die drei Akte als Gesamtheit bilden. Weitere Kreisformen bilden Rücken und Schulter des rechten Aktes mit dem dunkel konturierten Ast der großen Pflanze, sowie der rechte Unterarm und die rechte Wade des linken Aktes mit dem unteren Rand der mittleren Pflanzenreihe genau in der Mitte des Bildes und der kleinen Pflanze im Vordergrund.

Auffällig ist auch, dass die drei Akte geometrische Grundformen repräsentieren: der linke Akt als Quadrat, sehr blockhaft ausgebildet, der mittlere Akt als Dreieck und der rechte Akt als Rechteck.



Farbpalette

Die Farbe ist das wichtigste Stilmittel der expressiven Künstler und löst hierin das Licht der Impressionisten als vorherrschende Ausdrucksform ab. Vorreiter dieser Entwicklung waren Vincent van Gogh (Postimpressionismus), Georges Seurat (Pointillismus), Henri Matisse (Fauvismus) und Robert Delaunay (Orphismus). Insofern ist die Farbpalette bei der Analyse dieses expressionistischen Gemäldes von besonderem Interesse.

Schmidt-Rottluff benutzt in seinem Aktbild lediglich warme Farben in Grün- und Orangetönen; die Farbpalette ist somit deutlich reduziert. Die Farben sind in ihren jeweiligen Formbereichen einfarbig, jedoch in unterschiedlicher Reinheit und Sättigung eingesetzt. Mitunter scheint der Malgrund durch, was die spontane Malweise verdeutlicht, während andere Partien einen dickpastösen Farbauftrag aufweisen.

Auffällig ist der starke Komplementärkontrast der grünlichen und orange-rötlichen Töne. Die abwechselnden Grün- und Orangebereiche bedingen auch eine vibrierende Rhythmisierung des Bildeindrucks, und das obwohl die drei Frauen eher ruhig und unbewegt dargestellt sind. Zwar kommt die Farbgebung der Pflanzen im Bild ihren Gegenstandsfarben nahe, doch zeigt die Verwendung von orange-rötlichen Tönen für den Sand und die Frauen, dass die Farbe hier ihre rein beschreibende Funktion als Gegenstandsfarbe aufgibt und sich als Symbolfarbe verselbstständigen kann. Die ganz in Orange gehaltenen Frauen scheinen in der Sommersonne geradezu zu glühen. Die Farbflächen sind durch starke Umrisskonturen voneinander abgegrenzt und insbesondere innerhalb der Konturen der Akte ist die Farbintensität wenig variabel gehalten.

Das Bild zeigt, dass nicht das Handeln der dargestellten Personen bzw. das Motiv an sich das Bild mit Leben erfüllt, sondern dass dies ausschließlich über die Verwendung der Farbe in Kombination mit der spontan-explosiven Formgestaltung geschieht. Die reduzierten, schnell auf den Malgrund gepinselten Konturen und die sich gegenseitig aufpeitschenden Farben erzeugen die starke Rhythmik und vibrierende Lebendigkeit des Gemäldes.

Variationen

Das Leben Schmidt-Rottluffs verlief lange Zeit in einem Rhythmus aus Schaffensphasen in den Sommermonaten in abgelegenen Naturlandschaften wie Dangast an der Nordsee bzw. später Nidden und Hohwacht vor und Jershöft nach dem Ersten Weltkrieg sowie Sierksdorf nach dem Zweiten Weltkrieg an der Ostsee einerseits und großstädtischen Perioden in Dresden, später in Berlin und Hamburg andererseits. Die Landschaft war dabei mehr als ein Motivfundus, sondern die Möglichkeit zu einem „zu sich kommen“. Diese eher einfach strukturierten Landschaften mit wenig mehr als Himmel, Meer und flachen Ebenen geben dem Künstler alle Freiheit, sie nach seinen eigenen Empfindungen umzugestalten. Dies wäre bei allgemein bekannten Landschaftsbildern mit spektakulären Naturgegebenheiten schwieriger gewesen. Da auch die anderen „Brücke“-Künstler, die Worpssweder Gruppe sowie Emil Nolde in Seebüll diese Landschaften bevorzugten, kann man sie, neben den Bergwelten der Murnauer „Blauen Reiter“, sicherlich als typisch für den deutschen Expressionismus bezeichnen.

Dem ehemaligen „Brücke“-Freund Max Pechstein folgend, ließ sich auch Karl Schmidt-Rottluff im Sommer 1913, somit unmittelbar nach Auflösung der Künstlervereinigung, für drei Monate in einer Fischerhütte bei Nidden nieder und arbeitete abseits der Zivilisation in nahezu unberührter Natur. In dieser Schaffensperiode entstand eine enorme Fülle an Landschafts- und Aktgemälden. In diesen „Akten in Landschaften“ erscheinen die Personen wie „kreatürliche

Wesen als Bestandteile der sie umgebenden Natur“^[5], wobei Schmidt-Rottluff den ausgeprägten Komplementärkontrast von Orange und Grün wiederholt einsetzt, um die Expressivität der Darstellung noch zu erhöhen.

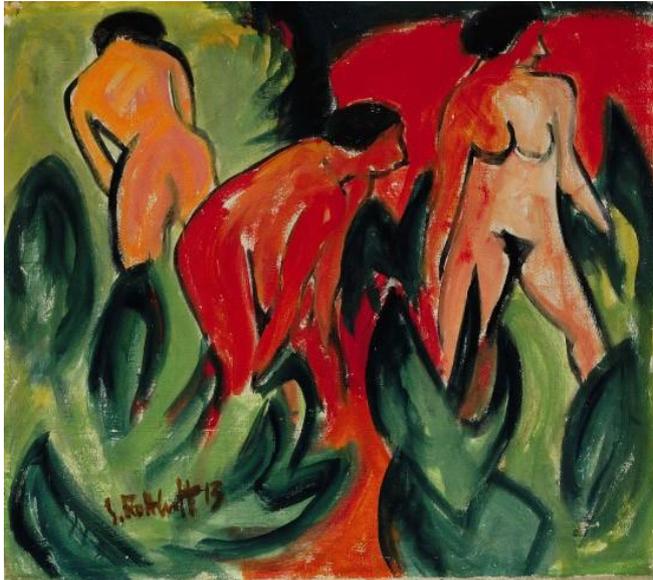


Abb. 2: K. Schmidt-Rottluff: „Akte im Freien“, 1913

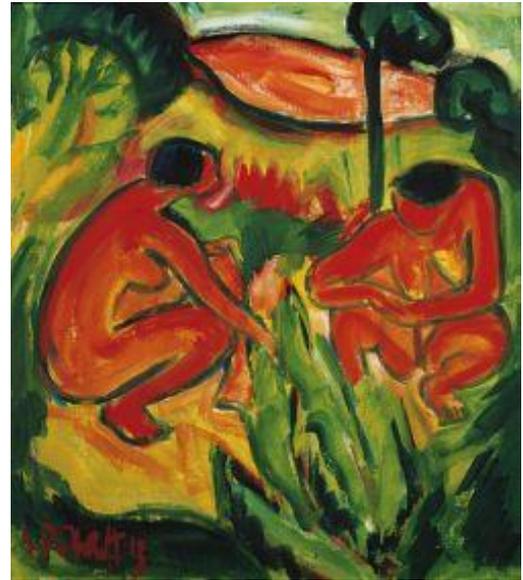


Abb. 3: K. Schmidt-Rottluff: „Akte in den Dünen“, 1913

Zwar sieht auch Schmidt-Rottluff in der Darstellung der Nacktheit und insbesondere der Brüste eine Form von Erotik, doch möchte er diese loslösen von der „Flüchtigkeit des Erlebnisses“ und eine Beziehung herstellen zwischen dem „kosmischen und dem irdischen Augenblick“, somit eine „ins Transzendente gesteigerte Erotik“.^[2]

Eine Einordnung

Karl Schmidt-Rottluff ist zusammen mit Ernst Ludwig-Kirchner, Erich Heckel und Fritz Bleyl einer der vier Gründer der „Brücke“. Geboren wurde er in Rottluff, einem damaligen Vorort und heutigen Stadtteil von Chemnitz. Somit ist der Namenszusatz „Rottluff“ (seit 1905) ein Hinweis auf seinen Geburtsort.^[6] Nach einem Besuch bei dem von ihm hoch verehrten Maler Emil Hansen, der sich ebenfalls nach seinem Geburtsort Nolde nannte, übernahm er diese Vorgehensweise für seinen eigenen Künstlernamen.

Die „Brücke“-Maler sahen sich als „Aristokraten des Geistes“ und empfanden ihre Vereinigung als eine Art mittelalterliche Bauhütte.^[7] Schmidt-Rottluff war nicht nur das jüngste Mitglied dieser Künstlervereinigung, sondern auch derjenige, der sich der ausgeprägten Gruppendynamik der „Brücke“-Künstler am ehesten entzog; so nahm er nie an den gemeinsamen Ausflügen an die Moritzburger Seenplatte teil.^[8] Ebenso wenig gibt es von ihm – ganz im Gegensatz zu Ernst Ludwig Kirchner – theoretische Abhandlungen oder schriftliche Analysen zu seinen Werken.^[9] Er selbst sagt über sich „ich habe kein Programm, nur die Sehnsucht das zu fassen, was ich sehe und fühle“.^[10]

Typisch für die Malweise Schmidt-Rottluffs ab seiner Pleinair-Landschaftsmalerei in der Dangaster Landschaft am Jadebusen, die er zusammen mit seinem Freund Erich Heckel für sich entdeckt hatte und in der die beiden von 1907 bis 1912 jedes Jahr mehrere Monate arbeiteten, sind große Farbflächen, auf denen er die stark leuchtenden Farben ungebrochen und unvermischt aufträgt und hierbei mitunter das Weiß des Malgrundes durchscheinen lässt.

Die Konturlinien in Schwarz folgen eher den Berührungslinien der Farbflächen, als dass sie diese aktiv komponieren. 1909 schreibt Schmidt-Rottluff an den Kunstsammler Gustav Schiefler, dass „es unglaublich ist, wie man die Farben hier findet; eine Intensität wie sie kein Pigment hat. Malen kann hier eigentlich nur heißen, Verzicht leisten vor der Natur – und es an der rechten Stelle zu tun, ist vielleicht eine Definition von Kunst“. [2]

Die Dangaster Zeit ist stilbildend für Schmidt-Rottluffs Malerei, beginnend von einem frühen impressionistischen Malstil über erkennbare Einflüsse von van Gogh, Gauguin und Munch hin zu einem immer flächiger werdenden Stil und kubistischen Elementen ab 1912. [2][11][12] Insbesondere die in Köln stattfindende „Sonderbundausstellung“ von 1912, bei der erstmals französische Fauves um Henri Matisse und Kubisten in Deutschland ausstellten, hatte einen prägenden Einfluss auf die jungen deutschen Expressionisten.

Das Jahr 1913 und somit auch der Aufenthalt Schmidt-Rottluffs in Nidden kann als eine Periode der höchsten Schaffenskraft der „Brücke“-Maler gelten, eben weil sie sich nach Auflösung der Vereinigung und dem Wegfall der in deren Endphase bedrückenden Stimmung frei und selbstständig fühlten und ihrer eigenen Leistung bewusst wurden. [2]

Vor diesem Hintergrund können auch die „Drei rote Akte“ stilistisch eingeordnet werden. Beim Sujet stehen die Merkmale „Akt“, „Natur“ und „Freiluftmalerei“ im Vordergrund, die alle exemplarisch waren für das Schaffen der „Brücke“ ab ihrer frühen Dresdner Phase. Die Maler bevorzugten junge, nicht professionelle Modelle für ihre Akte, die nicht in gekünstelten Posen vor Malern in einem Studio einen bestimmten Sinngelhalt allegorisch darstellen, sondern in der Natur in freier Bewegung alltägliche Dinge tun und hierbei nicht länger als 15 Minuten verweilen sollten. Durch diese kurze Zeitspanne waren die Maler gezwungen, schnell, spontan, reduziert, impulsiv und vor allem unverfälscht ihre Eindrücke der Szene, ihre innere Vision, expressiv auf die Leinwand oder in den Holzblock zu bringen.

Das Resultat ist ein Verzicht auf Gegenstandstreue, Modellierung, Perspektive, „schöne Formen“, Naturalismus, korrekte Proportionen und Größenverhältnisse sowie Gegenstandsfarben. Demgegenüber steht jedoch ein im Vergleich zur akademischen Kunst der Zeit gewaltiger Gewinn an Lebensfreude, Spontanität, expressivem Ausdruck der eigenen Empfindungen, Darstellung des Wesentlichen und Freiheit der Ausdrucksweise („Arm- und Beinfreiheit“).

Dies alles erzielt Schmidt-Rottluff in diesem Werk durch Reduktion und Flächenhaftigkeit, mit sich wiederholenden geometrischen Elementen (Haare, Pflanzen, Brüste) und Rhythmisierung durch vertikale und waagerechte Kompositionselemente sowie komplementäre Farbkontraste und den Verzicht auf die Gegenstandsfarbe in stark konturierten Bildbereichen. Das Bild symbolisiert das angestrebte Ziel der „Brücke“: ein ursprüngliches, selbstbestimmtes Leben in Einklang mit der Natur und dem realen Leben zugewandt und frei von allen Konventionen. Es zeigt eine selbstverwirklichende Lebenslust ohne den Zwang bürgerlicher oder künstlerischer Konventionen.

Bei aller Abkehr von der Gegenstandsfarbe und der naturalistischen Formgebung bleibt bei den „Brücke“-Künstlern jedoch immer der Bezug zum dargestellten Gegenstand wesentlich, sowohl zur Natur als auch zum Menschen. Trotz aller Abstraktion soll dem Betrachter ein mit dem Motiv verbundener gedanklicher oder emotionaler Inhalt vermittelt werden, seien es politisch-gesellschaftskritische Inhalte oder eine emotionale Identifizierung mit der Natur. Hierin unterscheiden sich die deutschen Expressionisten von den zeitgleich auftretenden „Fauves“ in Frankreich, bei denen die Farbwirkung noch deutlicher im Vordergrund steht und die Motive nur noch ein Anlass für eine Komposition bilden, zu denen jedoch eine fühlbar

distanziertere emotionale Identifizierung besteht. ^{[12][13]}

Die Künstler der „Brücke“ empfanden sich als weltoffen und sozialpolitisch kritisch. Im Jahre Ihrer Gründung 1905 beherrschte die bürgerliche Akademiekunst der wilhelminischen Ära das künstlerische Leben in Deutschland. Die neuen Strömungen der europäischen Avantgarde des ausgehenden 19. Jh. in Postimpressionismus, Fauvismus und Kubismus wurden im offiziellen Deutschland aus nationalistischen Gründen abgelehnt. Es herrschte ein rückwärtsgewandter, altmodischer und wenig kreativer Kunstgeschmack vor (Historismus), den die vier jungen Architekturstudenten der „Brücke“ ablehnten. Schmidt-Rottluff schreibt in einem Brief an Nolde, dass es „eine Bestrebung der Brücke sei, alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen“. ^{[2][7]}

Gegen diesen Historismus begehrte die „Brücke“ auf, ihre Vertreter verurteilten sowohl die ethische als auch die soziale Realität ihrer Lebenswirklichkeit, die zunehmende Materialisierung und Reglementierung des Lebens, und forderten mehr „Arm- und Beinfreiheit“ für ihr künstlerisches Wirken. Die über Generationen tradierten Regeln und Lehrmeinungen der Akademiekunst würden die künstlerische Kreativität ausbremsen und die innere Erregtheit des Künstlers ignorieren. Hierdurch wird die Salonkunst zu einer reinen Reproduktion althergebrachter Vorstellungen ohne jeden Bezug zur Emotionalität der Maler. Deshalb forderte die „Brücke“ eine Abkehr vom Akademismus und neue Darstellungsformen in Malerei und Plastik.

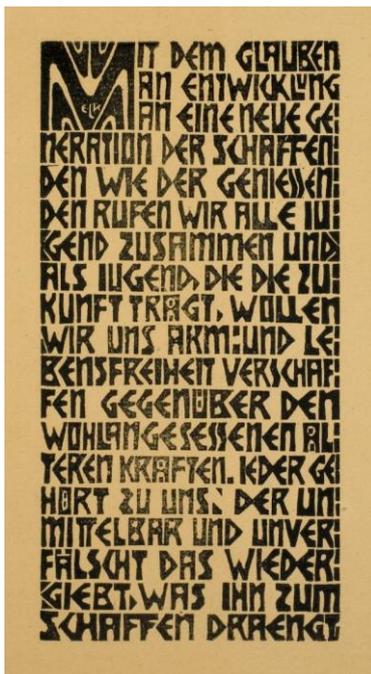
Diese Auseinandersetzung mit den real existierenden Lebensumständen zeigt sich auch in der Wahl der Themen und Motive ihrer Kunstwerke, die somit – anders als bei den „Fauves“ – eine eigene Bedeutung haben. ^[13] Mit kreativem Zorn, der an die Künstler des „Sturm und Drang“ Ende des 18. Jahrhunderts erinnert, wollte man die Welt verbessern und war somit immer auch politisch.

Die Künstler hatten eine Vorliebe für Holz als Material, da hiermit eine vereinfachte Formgebung möglich ist, die den Formen den gewünschten dramatisch verzerrten, rohen und teils melancholischen Ausdruck verleiht. ^[12] Die Kontur wurde betont und wegen des Verzichts auf Raumwirkung die Flächenhaftigkeit betont. Zudem ließen sie sich von den reduzierten, doch sehr vitalen Werken der „Primitiven Kunst“ vornehmlich aus Afrika und Ozeanien inspirieren ^[14], die sie im Museum für Völkerkunde in Dresden gesehen hatten. Insbesondere Holzschnitte von den Palau-Inseln in Polynesien nahmen sich die Künstler zum Vorbild. ^[15] Sie wollten „nicht mehr das Sichtbare wiedergeben, sondern das noch nicht Gesehene sichtbar machen“ und verstanden sich als „Primitive einer neuen Kunst“. ^[7] Die Expressionisten wollten die Künstlichkeit in der Kunst überwinden und strebten nach Einfühlung in die Realität menschlichen Daseins.

Die „Brücke“ verstand sich als eine Bewegung weg von etwas Überkommenem und hin zu etwas Neuem, ohne dieses Neue vorweg genau zu definieren, sondern eher, dazu aufzurufen etwas Neues zu wagen. ^[16] Somit bildete diese Bewegung eine „Brücke“ zu neuen Ufern, den alle „jungen, neuen Menschen“ mitzugehen eingeladen waren, die „unverfälscht darstellen, was sie zum Schaffen drängt“. „Brücke“ kann hierbei als eine Anlehnung an die Philosophie Friedrich Nietzsches gedeutet werden, der den freien Menschen als Brücke in eine neue Zukunft sieht. ^[17] Andererseits berichtet Erich Heckel, dass „wir natürlich überlegt haben, wie wir an die Öffentlichkeit treten könnten. Eines Abends sprachen wir auf dem Nachhauseweg wieder davon. Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das Brücke nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen“. ^[18] In diesem Sinne wäre „Brücke“ ein Synonym für Kontaktaufnahme mit gleichgesinnten Künstlern sowie den dringend benötigten Förderern und Mäzenen. ^[7]

Die Mitglieder der „Brücke“ waren bei ihrer Gründung akademisch nicht ausgebildet und noch nicht in direkten Kontakt mit der europäischen Avantgarde gekommen, was sie von der zweiten bedeutenden, jedoch deutlich loseren Künstlervereinigung in Deutschland, dem „Blauen Reiter“, unterscheidet. ^[19] Bei ihnen stand eher die reelle Befreiung von künstlerischen Zwängen im Vordergrund, das Bestreben nach „Arm- und Beinfreiheit“, somit ein deutlich weltzugewandter Zugang zur Kunst. Das Ursprüngliche, Unverfälschte und Vitale der Künstlerperson wollte sich in der Natur mit dieser in nackter Natürlichkeit versöhnen und verwirklichen. Sie verstehen sich als revolutionär, in politischer und moralischer Opposition zum Bürgertum, und müssen auch schon mal vor der Staatsmacht flüchten, wenn sie sich nackt im Dangaster Schilf malen.

Während der „Blaue Reiter“ intellektuell-vergeistigt und theoretisch untermauert danach strebt, „Symbole für eine neue transzendente Religion“ zu komponieren ^[3], versucht die „Brücke“, ihre Gefühle unverfälscht und ursprünglich, spontan und unmittelbar in einem rauschartigen Mal-Akt auf die Leinwand zu werfen. ^[20] Die „Brücke“ zeichnet somit diesseitige Sinnlichkeit und subjektive Selbstverwirklichung aus, und weniger entmaterialisierte Spiritualität oder objektiven Idealismus wie beim „Blauen Reiter“. „Was von der Kunst aller Epochen, von den Ägyptern oder Michelangelo, letztendlich übriggeblieben ist und diesen ihre Unvergänglichkeit verleiht“, so resümiert Schmidt-Rottluff in einem Brief an Gustav Schiefler, „ist das Erleben transzendentaler Dinge im Irdischen“. ^[10]



In diesem Sinne formulierte Ernst Ludwig Kirchner 1906, somit kurz nach der Gründung der „Brücke“, in einer Art Manifest, dass „wir mit dem Glauben an die Entwicklung einer neuen Generation der Schaffenden und Genießenden alle Jugend zusammenrufen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesehenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, das ihn zum Schaffen drängt“. ^[7] ^[11]

Abb. 4: Manifest der Künstlergruppe Brücke, 1906, Holzschnitt auf Büttchen

Epilog

Karl Schmidt-Rottluff erlebte und überlebte – im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen August Macke und Franz Marc – den Ersten Weltkrieg als Soldat in Russland (1915-1918). Zwar prägt diese Urkatastrophe des 20. Jh. auch seinen weiteren Lebensweg, doch führt sie ihn nicht, wie seinen Freund Ernst Ludwig Kirchner, in die Depression. Dennoch werden die Stimmungen seiner Bilder schwerer, die Figuren wirken bedrückt, schwermütig; nichts ist mehr zu spüren von der „neuen Generation der Genießenden“. Jetzt schafft auch er religiös motivierte Werke („Christus-Mappe“, 1918) in schwarz-weißem Holzschnitt, was seinen Ursprung auch in der Religiosität seiner familiären Wurzeln hat. ^[2]

In einem Brief an seinen Freund Hans Beiersdorf schreibt er, dass „er jetzt den Druck hat, Starkes zu schaffen. Der Krieg hat mir alles Vergangene hinweggefegt. Ich habe nie die Kunst gemocht, die nur ein schöner Augenreiz ist, [...], und doch merke ich elementar, dass man zu noch stärkeren Formen greifen muss, so stark, dass sie der Wucht eines solchen Völkerwahnsinns Stand halten.“^[2] Erst in den 1920er Jahren fällt diese Spannung von ihm ab und er schafft wieder farbintensive Landschaftsgemälde im Pommerschen Jershöft sowie Porträts von dessen Bewohnern.

Im Verlauf der 1920er Jahre unternimmt er mehrere Reisen ins europäische Ausland und seine Malerei bringt ihm erstmals wirtschaftlichen Erfolg. Seine Werke werden ausgestellt, 1931 wird er Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und er erfährt Anerkennung aus der Kunstkritik, an erster Stelle von Rosa Schapire, seiner lebenslangen Freundin und Protagonistin.

Die Nazi-Diktatur im Dritten Reich der 1930er und frühen 1940er Jahren ist auch für Schmidt-Rottluff eine traumatische Zeit, wird er doch mit Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt und seine Kunst als „entartet“ gebrandmarkt. Am Ende des Krieges ist sein Atelier ausgebombt und viele seiner Werke sind zerstört.^[10]

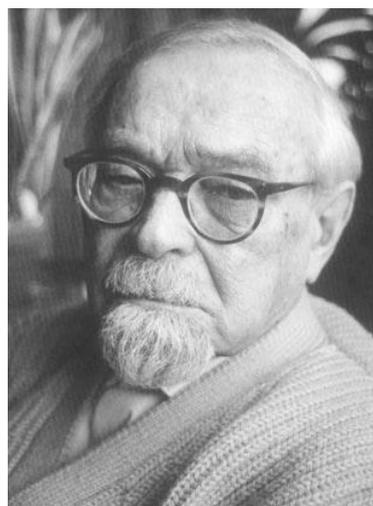
Ab den 1950er Jahren und bis zu seinem Tod 1976 findet der mittlerweile betagte Künstler mit Sierksdorf nochmals ein Refugium an der Ostsee, wo er mit den noch unberührten Landschaften erneut die unabdingbaren Voraussetzungen seiner Kunst findet und einen weiteren Neustart seines Schaffens erreicht.^[2] Hier entstehen neben Gemälden auch eine Vielzahl an Steinskulpturen.

Im Alter von 80 Jahren kommt er 1964 in Kontakt mit dem Kunsthistoriker Leopold Reidemeister und es entsteht die Idee eines Museums für die Werke der „Brücke“. Nachdem auch Erich Heckel der Einbringung seiner Werke in dieses Museum zugesagt hatte, eröffnete 1967 in Berlin-Dahlem das „Brücke Museum“, für das Schmidt-Rottluff aus seinem Privatvermögen den Ankauf vieler Werke seiner ehemaligen Mitstreiter Kirchner, Pechstein, Nolde und Heckel finanzierte.^[21]

Karl Schmidt-Rottluff, seit 1947 Dozent an der Hochschule für Bildende Künste Berlin und 1956 mit dem Orden Pour Le Mérite ausgezeichnet^[22], stirbt 88-jährig am 10. August 1976 in Berlin.



Abb. 5: WikiArt: K. Schmidt-Rottluff, vor 1920



Karl Schmidt-Rottluff

Abb. 6: siehe Quelle [22]

Posthum

Wie viele Künstler seiner Generation gerät auch Karl Schmidt-Rottluff in Kontakt mit antisemitischen Strömungen im Zuge der nationalistischen Propaganda vor dem Ersten Weltkrieg. In diesem Zusammenhang wird er mit judenfeindlichen Aussagen in Zusammenhang gebracht, die den damals üblichen Klischees entsprechen und von einem Großteil der Bevölkerung geteilt werden, nicht nur in Deutschland.

Allerdings sind von ihm aus den 1930er und 1940er Jahren keinerlei Aussagen bekannt, aus denen eine Sympathie oder gar Anbiederung an das NS-Regime hervorginge, wie sie beispielsweise in unerträglicher Weise von Emil Nolde vorliegen. Dennoch führten diese Aussagen noch im 21. Jh. zu Debatten über die Einordnung des Œuvres dieses Künstlers und die Frage, inwieweit Werk und Künstler getrennt werden können bzw. sollen.

2009 geriet Schmidt-Rottluff als möglicher Ersatz für die von Angela Merkel aus dem Bundeskanzleramt verbannten Gemälde Emil Noldes eben deswegen in die gleiche Kritik, die Nolde erfuhr, und Merkels Bürowände blieben kahl. ^[23]^[24]

Quellen:

[1] Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin – Ein Provenienzforschungsprojekt. Berlin 2016 (<https://www.galerie20.smb.museum/werke/967168.html>)

[2] Gerhard Wietek: *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*. Verlag Phillip von Zabern, Mainz, 1995

[3] Horst Wagner: *Expressionismus 1905-1914 (Teil 1 + 2)*. ILS/Klett, Hamburg 2020

[4] Magdalena M. Moeller: *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*. Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 1992

[5] Jürgen Koller: *Die Ostsee, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff*. Musenblätter – Das unabhängige Kulturmagazin, Wuppertal 2015

[6] Alexandra Matzner: *Karl Schmidt-Rottluff: Biographie*. Art in Words, Wien 2018, (<https://artinwords.de/karl-schmidt-rottloff/>)

[7] Horst Richter: *Malerei unseres Jahrhunderts*. DuMont Buchverlag, Köln 1991, S. 8

[8] Norbert Wolf: *Expressionismus*. Taschen Verlag, Köln 2004, S. 90

[9] Lothar-Günther Buchheim: *Die Künstlergemeinschaft „Brücke“. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik. Dokumente des deutschen Expressionismus*. Verlag der Kunst, Dresden 1956

[10] Erica Reese: *Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler der Brücke*. Bayrischer Rundfunk, 1984. Aufnahme BR-Alpha 02.12.2009

[11] Magdalena M. Moeller (Hrsg.): *40 Jahre Brücke Museum Berlin – Dokumente der Künstlergruppe Brücke*, Hirmer Verlag, München 2007, S. 40

[12] Horst W. Jason: *DuMonts Kunstgeschichte unserer Welt*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1962, S. 514

[13] Maurice Besset, Christoph Wetzels: *Belser Stil Geschichte - Neuzeit*. Belser Verlag, Stuttgart 1998, S. 338ff.

[14] Hans Schlagintweit, Helene K. Forstner: *„Kunstgeschichte“*. Schwabe & Co. AG Verlag, Basel 2001

[15] Stan Neumann: *Aufschrei des Ichs – Beginn des deutschen Expressionismus*. Arte, 2006. (<https://www.youtube.com/watch?v=1fj5rQTKhM>)

[16] E. H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*. Phaidon Verlag, 16. Auflage, Berlin 2002, S. 567

[17] Beatrice Bartsch: *Die Nietzsche-Rezeption der Künstlergruppe die BRÜCKE - Selbstfindungsprozesse auf dem Weg zu einem neu definierten Künstlerbegriff*. GRIN Verlag. München 2003 (<https://www.grin.com/document/16488>)

[18] Ulrike Lorenz, Norbert Wolf (Hrsg.): *Brücke – Die deutschen „Wilden“ und die Geburt des Expressionismus*, Taschen Verlag, Köln 2008, S. 6

[19] Stephan von Wiese: *Graphik des Expressionismus*. Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 1976

[20] Tobias Belgin: *Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914*. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund. Edition Braus, Heidelberg 1996

[21] Brücke Museum: *Geschichte*. Berlin, 13.10.2022. (<https://www.brueckemuseum.de/de/museum/17/geschichte>)

[22] Der Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien: *Die Mitglieder des Ordens*. Verlag Lambert Schneider, 3. Band. Berlin, 2022. (<https://www.orden-pourlemerite.de/mitglieder/karl-schmidt-rottluff>)

[23] Bernhard Fulda: *Weder Nolde noch Schmidt-Rottluff – Merkel verzichtet auf Gemälde*. DW Deutsche Welle. Bonn, 09.04.2009. (<https://www.dw.com/de/weder-nolde-noch-schmidt-rottluff-merkel-verzichtet-auf-gem%C3%A4lde/a-48242742>)

[24] Kia Vahland: *Merkel alleine im Büro*. Süddeutsche Zeitung, München 09.04.2009. (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/nolde-merkel-schmidt-rottluff-bundeskanzleramt-1.4402530>)

www.winckelmann-akademie.de