

# Kein Heimatrecht im Reich der Kunst?

Anita Réé: eine christliche Künstlerin jüdischer Herkunft

Thomas Auwärter

## Einleitung

Über die Nähebeziehung von Religion und Kunst ist viel geschrieben worden. Schon für einen der Klassiker des deutschen Protestantismus, Friedrich Daniel Schleiermacher, waren Religion und Kunst „zwei befreundete Seelen“.<sup>1</sup> Im vorliegenden Aufsatz soll unter Bezug auf diese postulierte Wahlverwandtschaft im Werk der Hamburger Avantgarde-Künstlerin Anita Réé über Spuren künstlerischer Spiritualität nachgeforscht werden.<sup>2</sup> Dabei gerät ihre Biographie in den Blick: Anita Réé lässt sich exemplarisch der sozialen Gruppe der Christen jüdischer Herkunft zuordnen. Der Begriff hat sich als Bezeichnung für Mitglieder von Familien ehemals jüdischer Konfession, die zum Christentum konvertiert sind oder bereits als Kleinkind getauft worden sind, in den letzten Jahren durchgesetzt und die Bezeichnung ‚Judenchristen‘ abgelöst. Wie sich dieser Aspekt der Herkunft Réés auf ihre künstlerische Laufbahn auswirkte, ist bisher noch nie untersucht worden. Ein mit religiös-geistigen Strömungen ihrer Kunst befasster Artikel muss genauer auf diesen Punkt sehen. Allerdings ist das Forschungsthema ‚Christen jüdischer Herkunft‘ an sich noch relativ neu. Nach Hans-

---

<sup>1</sup> So am Schluss der dritten Rede Über die Religion: „Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist.“ Friedrich D. E. Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), in: ders., Kritische Gesamtausgabe, Bd. I/2: Schriften aus der Berliner Zeit 1769–1799, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin/New York 1999, 263. Albert Kalthoff, ein Theologe der Jahrhundertwende, konnte schreiben, Kunst und Religion seien „Zwillingsgeschwister“ und Kunst sei „eine Offenbarungsform der Religion [...]“. Vgl. ders., Zukunftsideale, Nachgelassene Predigten mit einer Lebensskizze von Friedrich Steudel, Jena 1907, 178. Die von ihm postulierte „Religion der Modernen“ war ihm zu Folge eine vornehmlich von Künstlern getragene Erscheinung. Die Aussage „Kunst ist höchste Religion und ihr Priester ist der Künstler“ stammt von Stanislaw Przybyszewski, einem exemplarischen ‚Kunstpropheten‘ der Zeit um 1900, welcher diese Auffassung bestätigen kann.

<sup>2</sup> Vgl. mit weiteren Literaturhinweisen zum Begriff ‚künstlerische Spiritualität‘ und zum Verhältnis von Kunst und Geist um 1900: Thomas Auwärter, Spiritualität um 1900, Diss. 2006 (Online-Resource), 211–227.

Walter Schmuhl, dem Leiter des Projektes ‚Christen jüdischer Herkunft in Westfalen unter nationalsozialistischer Herrschaft‘, ist die Geschichte gerade der zum Christentum konvertierten Juden ein „blinder Fleck in der Forschung“.<sup>3</sup> Bezogen auf den biographischen Aspekt geht die Arbeit der Frage nach, ob und inwieweit man die internationale Avantgardekunst, die ihren Ort zugleich überall und nirgendwo hatte, als künstlerische Heimat Rées betrachten kann und inwieweit religiöse Bezüge zum universellen Reich der Religion dabei identitätsstiftend gewirkt haben könnten. Mache eine letzten Endes individuelle Synthese aus Kunst und Religion jenseits kirchlicher Dogmatik eventuell sogar einen Aspekt der künstlerischen und persönlichen Identität der Künstlerin aus? Es ist im Folgenden also keine explizit kunstwissenschaftliche Arbeit zu erwarten. Der Schwerpunkt liegt auf kultur- und religionswissenschaftlichen Fragen an ein Beispiel der religiösen Kunst des 20. Jahrhunderts.

### Kurzbiographie<sup>4</sup>

Die 1885 geborene Künstlerin gehörte einer gut situierten Hamburger Kaufmannsfamilie an. Ihr Vater Eduard Israel Réé war ein angesehener Getreidehändler, der es sich leisten konnte in späteren Jahren als Privatier vom Familienvermögen zu leben. Ihre Mutter stammte aus Venezuela und hatte französische, indianische und Hamburger Vorfahren. Die Rées waren Angehörige jenes Teiles des hanseatischen Bürgertums, der aufgrund eng verflochtener verwandtschaftlicher, geschäftlicher und politischer Beziehungen die städtische Oberschicht bildete. Verwandtschaftliche Beziehungen bestanden zu den Warburgs und den Melchiors, aus deren Kreisen viele Persönlichkeiten der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Eliten des Deutschen Reiches hervorgingen – etwa der Kunsthistoriker Aby Warburg oder Rées Vetter Carl Melchior, der sich beispielsweise als Verhandlungsführer im Einsatz um eine Reduzierung der deutschen Reparationsleistungen nach dem Ersten Weltkrieg verdient gemacht hatte. Diese Hamburger Gesellschaftsschicht bildete im engeren Kreis ein hermetisches Milieu, war nach außen hin jedoch in einem weitverzweigten Netzwerk mit anderen wirtschaftlichen und kulturellen Eliten des Reiches verflochten. Anita Réé, die in zweifacher Bezogenheit aus dem bürgerlichen Rahmen der Familie ausgebrochen war – als Frau, die sich beruflich künstlerisch betätigte ohne wenigstens eine ‚standesgemäße Ehe‘ eingegangen zu sein –, eröffnete dieses Netzwerk Wege des Kontaktes zur kulturellen Hautevolee, die ihr sonst wohl verschlossen geblieben wären.

<sup>3</sup> Vgl. Thomas Auwärter (Hg.), *Zwischen allen Stühlen. Christen jüdischer Herkunft in Westfalen unter nationalsozialistischer Herrschaft*, Universität Bielefeld 2007/2008. Über die getauften Hamburger Juden ist noch nie systematisch geforscht worden. Zur Diskussion des Begriffes Christen jüdischer Herkunft vgl. unten.

<sup>4</sup> Die biographischen Angaben im Folgenden entnehme ich größtenteils: Maike Bruhns, *Anita Réé. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885–1933*, Hamburg 1986, 9–12. Die jüngste Biographie von Annegret Erhard, *Anita Réé. Der Zeit voraus. Eine Hamburger Künstlerin der 20er Jahre*, Berlin 2013, kann (und will auch nicht?) den Anspruch auf wissenschaftliche Selbständigkeit gegenüber der Monographie von Bruhns erheben (vgl. ebd., 111). Ich danke Maike Bruhns an dieser Stelle für die freundliche Genehmigung, ihre im Hamburger Warburg-Haus archivierten Materialien zu Anita Réé im Rahmen meiner Recherchen einzusehen.

Ihre eigentliche künstlerische Ausbildung begann 1905 auf Empfehlung Alfred Lichtwarks als Schülerin an der privaten Malschule des Hamburger Malers Arthur Siebelist. Die Ausbildung an einer staatlichen Kunsthochschule war Frauen im Kaiserreich verwehrt. Nach einem positiven Gutachten Max Liebermanns über ihr Maltalent wurde sich Anita Réé darüber klar, dass für sie die Kunst mehr war „als musische Interimsbeschäftigung bis zum Eintritt in die Ehe.“<sup>5</sup> Aber auch nachdem sie sich bei dem damals berühmtesten Impressionisten Deutschlands den Segen geholt hatte, durchlief ihr künstlerisches Selbstbewusstsein immer wieder Krisenzeiten.<sup>6</sup>

Ein wichtiger Einschnitt in der künstlerischen Entwicklung Réés war ein Pariser Studienaufenthalt im Winter 1912/13 im Atelier Fernand Légers. Frucht dieses Aufenthaltes war die Überwindung des für die Hamburger Schule um und nach 1900 charakteristischen naturalistischen Stils. 1913 stellte sie erstmals in der Hamburger Galerie Commeter öffentlich aus. Ihre Werke folgten nunmehr den stilistischen Regeln der Frühphase des Kubismus: vereinfachte geometrische Grundformen bzw. summarische Erfassung der Körperformen und Mehrperspektivität. Die Pariser Zeit darf man als Abschluss der künstlerischen Ausbildungsphase Réés betrachten. Ihre Kunst wurde europäisch, sie überwand bloß regionale und nationale Gebundenheiten. Die zehn folgenden Hamburger Jahre ließen sie in ihrer künstlerischen Entwicklung weiter voranschreiten. 1919 war sie Mitbegründerin der Künstlervereinigung Hamburger Sezession.

In den zwanziger Jahren erlebte sie die Zeit ihrer größten künstlerischen Reife und Anerkennung. Längere Aufenthalte in Tirol und besonders in Südtalien fallen in diese Periode. In dem kleinen Küstenstädtchen Positano an der Amalfitana und im kalabrischen Hinterland schuf sie einige ihrer bekanntesten und besten Werke. Hier, in der lebensfrohen Kultur und lichtdurchfluteten Landschaft des Südens, fand sie die eigentlichen Quellen ihrer künstlerischen Inspiration und schuf, aufbauend auf den Versuchen der Vorjahre, ihre eigene künstlerische Sprache: eine Stilvariante der Neuen Sachlichkeit. Ihr unverkennbarer Beitrag waren eigenartig nüchtern wirkende Landschaften, Veduten und Portraits. Sie erzeugen „eine ins Magische übersteigerte Realität“,<sup>7</sup> nicht surreal wie bei Franz Radziwill, sie schockieren nicht als veristisch-brutale Wirklichkeitskritik wie bei Otto Dix, sondern lassen mit „ihrem nahezu unerträglich gefühllosen Anschein von Wirklichkeit“ die Emotion allein auf der Seite des Betrachters entstehen. Die eigene Befindlichkeit der Malerin, auch nur die kleinste emotionale Stellungnahme zum Motiv, wird unterdrückt. Es wird bei Betrachtung dieser Bilder verständlich, warum die Strömungen des deutschen Expressionismus und der explizit nordischen Kunst mit ihrem oft verzerrten Pathos Réés Schaffen kaum berührten.

Nach ihrer Rückkehr in die Geburtsstadt konnte Réé dort in den Folgejahren an die großen Erfolge der Vorjahre nicht mehr wirklich anknüpfen. Für das Gefühl der Unsicherheit und existentiellen Bedrohung, das sich in den letzten Lebensjahren verstärkte und sich äußerlich als ihr immer wieder zitierter „Geiz“ manifestierte,

---

<sup>5</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 13. Vgl. ebd., 15.

<sup>6</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 17.

<sup>7</sup> Erhard, Anita Réé (wie Anm. 4), 54. Folgendes ebd., 49.

könnte ein biographischer Aspekt mitursächlich gewesen sein, den ihr Neffe Heinrich Welti 1984 mitteilte: die nie vollständig ausgeheilten Folgen eines Unfalles mit „schwerer Hirnerschütterung“, „Schwindel und Gleichgewichtsstörungen“. Die Folgen könnten als „seelische Auswirkungen“ auch eine pathologische Sparsamkeit, Existenzangst und eine erhöhte Sensibilität gegenüber Kränkungen mit sich gebracht haben.<sup>8</sup>

Nach ersten Anfeindungen durch die Nationalsozialisten übersiedelte die in Hamburg während ihrer letzten Lebensjahre immer mehr isolierte Künstlerin 1932 auf die Insel Sylt, wo sie sich vereinsamt 1933 das Leben nahm.

### Anita Réé als Christin jüdischer Herkunft

Die Hamburger Vorfahren Anita Réés bekannten sich lange zum Judentum.<sup>9</sup> Ihre Eltern ließen ihre Schwester und sie dann jedoch in der zuständigen Wohnsitzgemeinde St. Johannis, Harvestehude evangelisch-lutherisch taufen.<sup>10</sup> Dies waren die beiden ersten bekannten derartigen Fälle in der Familiengeschichte der Réés. Zur Konfession Anita Réés erteilte der Kirchenrat der Hamburger evangelischen Kirche im Jahr 1931 die Auskunft:

„Fräulein Anita Réé ist als Kind evangelisch-lutherisch getauft. Ihre Mutter, Frau Clara Anita Réé, ist in Venezuela geboren und steht in den zuständigen Registern als evangelisch-lutherisch eingetragen. Ihr Vater, in Hamburg geboren, wurde in den Registern ohne Religionsangabe geführt.“<sup>11</sup>

Diese Angaben müssen im zeit- und sozialgeschichtlichen Kontext gelesen werden. Anita Réé war Kind einer religiös gemischten Ehe. Ihre Mutter war zum Zeitpunkt ihrer Geburt Katholikin.<sup>12</sup> Im Zuge der Emanzipation der Hamburger Juden und ihrer rechtlichen Gleichstellung mit den sonstigen Bürgern der Hansestadt im Jahr 1860 verlor die jüdische Gemeinde die rechtlichen Möglichkeiten, auf die Einhaltung der religiösen Pflichten der Hamburger Juden Einfluss zu nehmen – doch es konnte sich jeder jüdische Bürger nunmehr unter Berufung auf § 18 der neuen Verfassung von 1860 von den Pflichten des jüdischen Religionsgesetzes dispensieren. In der Verfassung hieß es: „Niemand soll zu einer kirchlichen Handlung oder Feierlichkeit ge-

<sup>8</sup> Brief vom 17. 9. 1984 bei den Réé-Materialien im Warburg-Haus.

<sup>9</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 9: „Anita Réé stammte aus alter jüdischer Familie.“

<sup>10</sup> Taufzettel Anita Réés im Kirchenarchiv der Gemeinde St. Johannis, Hamburg-Harvestehude. Die Taufe fand am 4. 10. 1885 statt. Der Wohnsitz der Réés war zu diesem Zeitpunkt der Böhmersweg Nr. 20 und nicht, wie in der Literatur bisher angegeben, Alsterkamp 13. Taufpaten waren Hans Halbe und seine Frau Maria, geborene Hahn – letztere anscheinend eine Verwandte der Mutter Réés, einer geborenen Hahn. Nach dem Umzug der Familie war dann die Gemeinde St. Johannis in Eppendorf zuständig. Wahrscheinlich ist das noch existierende Haus am Böhmersweg das Geburtshaus der Künstlerin.

<sup>11</sup> Schreiben vom 20. 1. 1931 an die Redaktion des Hamburger Tageblatts. Allgemeine Korrespondenz von und an Anita Réé Nr. 131, in: Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 238.

<sup>12</sup> Angabe zur Religionszugehörigkeit der Eltern auf dem Taufzettel Anita Réés. Vgl. auch Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 9 i. V. m. Fußn. 5. Der Widerspruch zu der Angabe aus dem Jahr 1931 lässt sich nicht mehr aufklären. Womöglich trat sie vom Katholizismus zur evangelisch-lutherischen Konfession über. Der hamburgische Teil ihrer Vorfahren, die Hahns, waren Juden.

zwungen werden.“<sup>13</sup> Darüber hinaus wurde die Frage nach dem religiösen Bekenntnis von vielen Juden als Eingriff in private Belange verstanden. 1863 erregte es noch Aufsehen, als der Professor im höheren Schulwesen Emil Wohlwill im Antragsformular zur Erlangung des Bürgerrechtes in die Spalte ‚Religion‘ eintrug: „Weigere mich zu bezeichnen.“ In den Folgejahren verzichtete der Staat auf solche Auskünfte. In Wohlwills Personalakte ist seine Zugehörigkeit zur jüdischen Religionsgemeinschaft nicht ersichtlich. Er wird als „confessionslos“ geführt. Im Falle von Rées Vater scheint es ähnlich zu sein. Er war, wie seit 1864 alle männlichen Hamburger, die über 3000 Mark Courant jährlich verdienten, als Gutsituierter automatisch Bürger der Hansestadt. Seit der Reichsgründung 1871 war er zudem deutscher Staatsbürger und ließ sich höchstwahrscheinlich ebenfalls aufgrund der neuen gesetzlichen Lage in das Personenstandsregister als konfessionslos eintragen.<sup>14</sup> Und im Zuge der Übernahme des Bürgerrechtes wird Rée, wie viele andere Juden in dieser Zeit auch, seinen Vornamen verdeutscht haben. Sein erster Vorname lautete nunmehr Eduard. Anton Rée, ein Vetter seines Vaters, setzte sich in der Hamburger Bürgerschaft schon 1860 für die Etablierung der Zivilehe und ziviler Personenstandsregister ein. Umgekehrt passte sich auch die jüdische Gemeinde in den 1860er Jahren der neuen Gesetzeslage an. So wurde nun auch der Austritt aus der Gemeinde gesetzlich geregelt und Kinder von Juden mussten nun auch nicht mehr in die jüdischen Personenstandsregister eingetragen werden. Hamburg besaß in der Folge „die einzige deutsche jüdische Gemeinde, die [...] ein Religionsverband mit freiwilliger Mitgliedschaft wurde.“ Vor der Emanzipation begründete in erster Linie die Zugehörigkeit zu einem jüdischen Gemeindeverband das Verhältnis zum hamburgischen Staat. Seit Hamburg mit der Änderung seiner Verfassung im Jahr 1864 ein religionsneutraler Staat geworden war, war auch die Umwandlung der israelitischen Gemeinden in bloße Religionsverbände abgeschlossen.

Jedoch setzte mit der neuen Lage keine Welle von Übertritten zum Christentum aus Gründen der religiösen Überzeugung ein. Der häufigste Weg zur Loslösung vom Judentum verlief fortan über die religiös gemischte Ehe, deren Anteil an der Gesamtzahl der Ehen in Hamburg im Vergleich mit anderen Staaten des Reiches besonders hoch war. War ein Ehepartner Christ oder Christin entschied man sich meist pragmatisch für die christliche Erziehung der Kinder.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Zit. n. Helga Krohn, *Die Juden in Hamburg. Die politische, soziale und kulturelle Entwicklung einer jüdischen Großstadtgemeinde nach der Emanzipation 1848–1918* (Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden, Bd. IV), Hamburg 1974, 52. Folgendes ebd., 31, 53, 57f, 64, 117 (Wohlwill), 123f, 157, 221 sowie Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 9. Ich danke Helga Krohn für zusätzliche persönliche Mitteilungen zu dieser Thematik, mit deren Hilfe ich die Zitate aus ihrem Werk auf den aktuellen Stand bringen konnte.

<sup>14</sup> In seiner Heiratsurkunde und auf dem Taufzettel seiner Tochter Anita ist unter ‚Konfession‘ allerdings im Jahr 1885 noch die Bezeichnung ‚mosaisch‘ eingetragen. Eine Kopie der Heiratsurkunde befindet sich bei den Rée-Materialien im Warburg-Haus. Zum Hamburger Bürgerrecht vgl. Hans Wilhelm Eckardt, *Von der privilegierten Herrschaft zur parlamentarischen Demokratie*, Hamburg <sup>2</sup>2002, 33.

<sup>15</sup> Keinesfalls war es grundsätzlich in jüdischen Familien der Hamburger Oberschicht üblich, die Kinder protestantisch zu erziehen, wie Erhard, Anita Rée (wie Anm. 4), 15, suggeriert („Man assimilierte sich nach Kräften“). Im religionsneutralen Staat, der von seinen Bürgern nicht mehr das Bekenntnis zum Christentum verlangte, bestand für einen jüdischen Kaufmann schlichtweg nicht die Notwen-

Die Taufe der beiden Rée-Töchter muss also nicht als eine Glaubens- oder Gewissensentscheidung interpretiert werden, sondern als eine gängige Handlungsoption innerhalb einer bestimmten Gruppierung der Hamburger Bevölkerung, eben der religiös gemischten Ehepaare.

### Das Problem der Fremdfestlegung religiöser Identität

Fest steht: Anita Rée war *Christin*. Doch so eindeutig diese Aussage auch klingen mag, so *uneindeutig* sind die konfessionellen und religionskulturellen Zuordnungen, die Rée in der Sekundärliteratur erfährt. Noch in der jüngsten Veröffentlichung über Anita Rée von Annegret Erhard spricht die Autorin von Rée als einer in der ‚christlichen Religion erzogenen jüdischen Künstlerin‘. Auf dem Buchumschlag ist dann gegen alle methodische Sorgfalt nur noch von „der jüdischen Künstlerin“ die Rede.<sup>16</sup>

Noch anders liegt der Fall, wenn Autoren Rée aus Unkenntnis als Jüdin einstufen: Frank Kürschner-Pelkmann beispielsweise nennt Anita Rée in seinem Stadtführer jüdischen Lebens in Hamburg eine „avantgardistische jüdische Künstlerin“.<sup>17</sup> Es soll hier nicht kleinlich auf Widersprüchlichkeiten hingewiesen werden – es geht nur um diesen Punkt: Das Schwanken zwischen Außenperspektive und Selbstverständnis stellt eine methodische Herausforderung dar, die in der Forschung bisher noch nicht bewältigt werden konnte. Bezeichnet man Rée als Jüdin, akzeptiert man damit, wie sich unten zeigen wird, ungewollt die Festlegung des Judentums auf Rassenmerkmale.

Eine Ursache für die dargestellten Unentschiedenheiten mag darin liegen, dass schon in zeitgenössischen Perspektiven nicht die eigenen Identitätsfestlegungen des in Rede stehenden Personenkreises der Religionskonvertiten als Christen, sondern Fremdbestimmungen ihrer Identität überwogen, wobei eben auf ihre jüdische Herkunft abgehoben wurde oder umgekehrt auf ihre deutliche Distanz zum Judentum

---

digkeit, sich oder seine Kinder taufen zu lassen. Die Assimilierung war nur *eine* Option neben der Selbstbehauptung des Judentums oder der religiösen Indifferenz. Vgl. Krohn, *Die Juden in Hamburg* (wie Anm. 13), 220f. Die Familiengeschichte der Warburgs und der Melchioris belegt dies hinreichend. Vgl. zur Mischehenpolitik in Hamburg auch: Annett Büttner, *Hoffnungen einer Minderheit: Suppliken jüdischer Einwohner an den Hamburger Senat im 19. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Hamburger Arbeitskreises für Regionalgeschichte), Münster 2003, 74–84, bes. 77: Der Senat verzichtete im Zuge einer Tendenz zur Trennung von Staat und Kirche auf die Forderung, Kinder aus Ehen zwischen Juden und Christen auf jeden Fall christlich taufen zu lassen.

<sup>16</sup> Erhard, *Anita Rée* (wie Anm. 4), 31. Die Rée-Biographin Maike Bruhns muss man vom Vorwurf methodischer Ungenauigkeit ausnehmen. Zwar schreibt auch Bruhns über Anita und ihre Schwester: „Die Mädchen wuchsen in der kultivierten Sphäre bürgerlich liberalen Judentums auf“ (Bruhns, *Anita Rée* [wie Anm. 4], 9) und fährt weiter fort: „die religiöse Erziehung entsprach der ihrer nicht-jüdischen Umgebung, die Mädchen wurden protestantisch getauft und konfirmiert, sie gehörten also zu jenem gebildeten und liberal gesinnten Judentum Hamburgs, das so stark assimiliert war, dass es kaum noch als jüdisch zu erkennen war.“ (Ebd. 9f) Da das Forschungsthema der Christen jüdischer Herkunft noch nicht existierte, als diese Sätze geschrieben wurden, kann man nachträglich natürlich keine methodische Genauigkeit in dieser Hinsicht einfordern. Andererseits stellen beide Autorinnen deutlich heraus, dass sich Rée selbst nicht als Jüdin, sondern als Protestantin fühlte.

<sup>17</sup> Frank Kürschner-Pelkmann/Thomas Nagel, *Jüdisches Leben in Hamburg. Ein Stadtführer*, Hamburg 1997, 58. Vgl. dazu die Rezension des Werkes von Frank Omland, in: *Informationen zur Schleswig-Holsteinischen Zeitgeschichte* (Heft 32, Dezember 1997), 91–94.

verwiesen wird. Eine schlichte positive Hinnahme der jeweiligen eigenen christlichen Identitätsfestlegung kommt nur in Ausnahmefällen vor.

Ein krasses Beispiel für die erste Variante erlebte Anita Rée bereits um die Jahreswende 1930/31 in Form von nationalsozialistischen Anfeindungen, die Ausgrenzungserfahrungen während des Dritten Reiches vorwegnahmen. Nachdem die Schriftleitung des nationalsozialistischen *Hamburger Tageblattes* von der Vergabe eines kirchlichen Auftrages für St. Ansgar in Langenhorn an Anita Rée erfahren hatte, fühlte man sich zu der Feststellung verpflichtet, man könne „nicht verstehen, wie die Ausschmückung einer evangelischen Kirche an eine Jüdin vergeben werden kann.“<sup>18</sup> Die Antwort des Kirchenrates, man sehe in Rée eine Christin, überzeugte die Kritiker nicht: „Wir [...] erklären [...], dass für uns nicht das Glaubensbekenntnis, sondern die Rasse, also das Volkstum, für die Ablehnung maßgebend ist. Ein Jude ist für uns auch dann ein Jude, wenn er sich hat umtaufen lassen.“<sup>19</sup>

Ob die Diffamierungen der Nationalsozialisten irgendeinen Einfluss auf das Verhältnis zwischen Rée und ihrer eigenen Hamburger Gemeinde in Eppendorf hatten, lässt sich heute aufgrund des Fehlens von Zeitzeugen leider nicht mehr feststellen. Ohnehin ist unklar, ob sie nach ihrer Konfirmation überhaupt noch aktiven Kontakt zu ihrer Gemeinde hatte. Indizien für eine explizite Ausgrenzung Rées durch Vertreter der Hamburgischen Kirche lassen sich in den vorhandenen Quellen nicht entdecken. Der Umstand, dass sie den Auftrag in Langenhorn erhielt, lässt sich allerdings auch nicht als eindeutiger Beweis für eine wohlwollende Haltung der Hamburgischen Kirche gegenüber der Christin Rée und ihrem künstlerischen Schaffen werten.<sup>20</sup> Gleichwohl: Die zitierte Mitteilung des *Hamburger Tageblattes* ließ der Senior Karl Horn, er leitete die Sitzungen des Kirchenvorstandes von St. Ansgar/St. Lukas, ohne weiteren Kommentar am 26. 1. 1931 „zur Akte“ legen.<sup>21</sup> Im Protokoll der nächsten Kirchenvorstandssitzung vom 10. 2. 1931 wurde die antisemitische Anfeindung, bzw. der Einwand gegen die Auftragsvergabe an Rée auch nicht erwähnt.

Aber die Nazipolemik, die im Kontext eines allgemeinen Wandels der gesellschaftlichen Stimmungslage zu sehen ist, schien nicht ohne Wirkung auf die meist labile Psyche der Künstlerin geblieben zu sein. Gegen Ende der Weimarer Republik wird in den Selbstzeugnissen Rées ein Gefühl oder viel mehr Bewusstsein der Heimatlosigkeit spürbar.<sup>22</sup> Im Juni 1933 schreibt sie: „Ich fühle mich entwurzelter, heimatloser als je [...]“. <sup>23</sup> In dieser Zeit ihrer letzten Lebensmonate, „wo alles bricht und wo man oft genug nicht wagt einen einstmals guten Freund anzureden, aus Furcht, auch an

<sup>18</sup> Das Blatt war die Amtliche Gauzeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. Vgl. Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 130, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 237. Das Schreiben liegt als Kopie bei den Rée-Materialien im Warburg-Haus.

<sup>19</sup> Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 132, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 238. Zuständig war St. Lukas in Fuhlsbüttel, zu der St. Ansgar bis 1935 organisatorisch gehörte.

<sup>20</sup> Vgl. unten die Schlussbetrachtung.

<sup>21</sup> Vgl. die handschriftlichen Zusätze auf einer Kopie des Originals bei den Rée-Materialien im Warburg-Haus.

<sup>22</sup> Vgl. Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 173.

<sup>23</sup> Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 110, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 225f. Folgendes ebd.

ihm, – wie an so vielen! – bitter enttäuscht zu werden“, identifiziert sie sich mit Hölderlins Hyperion: „Lies Hölderlin: vorletzten Brief Hyperions an Bellarmin“ empfiehlt sie der anonym gebliebenen Adressatin ihrer letzten Briefe. Sie meint jene Stelle, wo ein von den Deutschen tief enttäuschter Hyperion dieses Volk in einer Mischung aus Distanz des Entfremdeten und höchstem religiösen Selbstbewusstsein charakterisiert:

„[W]enn sie nur nicht lästerten, was sie nicht sind, und möchten sie doch lästern, wenn sie das Göttliche nicht höhnten! [...] Es ist auch herzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und pflegen. Die Guten! Sie leben in der Welt wie Fremdlinge im eigenen Hause [...].“

Offensichtlich sehnte sich Rée nach einer Heimat in einem idealen geistigen Reich der Kunst: „Die Heimat aller Menschen ist bei solchem Volk und gerne mag der Fremde sich verweilen“ – ein ideales Reich, dem in Deutschland aber kein Raum mehr gegeben wurde. „Wo aber so beleidigt wird die göttliche Natur und ihre Künstler, ach! Da ist des Lebens beste Lust hinweg, und jeder andre Stern ist besser, denn die Erde. [...] Und wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert, und zu solchem Volke kömmt [...].“

Dokumente, in denen die zweite Variante einer Identitäts*fremd*bestimmung vorliegt, in denen also eine angebliche Distanz Rées zum Judentum behauptet wird, stammen aus der Zeit nach 1933, als Christen jüdischer Herkunft auch in der Zivilgesellschaft schon oft ohne Rückhalt waren.

Einerseits scheinen die Schwester und der Schwager der Künstlerin, Emilia und Heinrich Welti, Mitte der dreißiger Jahre Wert darauf gelegt zu haben, die jüdische Abstammung der Hamburger Familie Rée zu verheimlichen. Das Paar lebte zwar seit 1926 in der Schweiz, doch scheint besonders der Schwager im Interesse seiner Kinder sehr bemüht darum gewesen zu sein, „dass man in Deutschland nichts von seiner nichtarischen Verwandtschaft erfährt.“ Das geht aus Korrespondenzen des Hamburger Kunsthistorikers Carl Georg Heise hervor, der in diesen Jahren einen Plan für die Herausgabe eines Anita-Rée-Gedenkbuches hegte. Seine Planungen wurden von den Weltis anscheinend durchkreuzt.<sup>24</sup> Die Zeitumstände allein erklären dieses Verhalten nicht. Heinrich Welti hatte schon in der Todesanzeige für seinen Schwiegervater Eduard Rée vom 14. 3. 1917 angegeben, dieser sei evangelischer Konfession gewesen.<sup>25</sup>

Andererseits und darüber hinaus scheinen vereinzelte Äußerungen in der Heise-Korrespondenz nahezulegen, Anita Rée selbst habe gewünscht, „ausdrücklich nicht zur jüdischen Gemeinschaft gerechnet zu werden.“<sup>26</sup> Wir müssen in dieser Hinsicht mit Schlussfolgerungen vorsichtig sein und klar zwischen möglichen eigenen und unterstellten Motiven für ihre als eine ‚allen Freunden bekannte Tatsache‘ darge-

<sup>24</sup> Vgl. Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), Korrespondenz Carl Georg Heises mit Freunden und Bekannten über Anita Rée, Nr. 158 – 161. Zit. 159.

<sup>25</sup> Eine Kopie der Todesanzeige findet sich bei den Rée-Materialien im Warburg-Haus. Sein Sohn bezeichnet die Angabe in einem Kommentar als „Wunschenken des Anzeigenerstatters“. Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 173 mit Bezug auf Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 158 und 160. Bruhns selbst konstatiert auf dieser Quellengrundlage „eine antisemitische Einstellung“ bei Rée.



stellte ‚antisemitische Einstellung‘ unterscheiden. Die besagten Äußerungen stehen in der Korrespondenz im Zusammenhang mit der hypothetischen Frage, ob Rée 1936 selbst gewollt haben würde, dass Bilder aus ihrem Nachlass an ein jüdisches Museum gehen. Zunächst fehlen Belege, die eine explizite Aversion der Künstlerin gegenüber Juden in ihrem Umfeld beweisen könnten. Im Gegenteil: Rée hatte zahlreiche jüdische Freunde und pflegte auch familiäre Kontakte zu ihren Verwandten jüdischen Glaubens. Die besagten Briefe aus den Jahren 1935 und 1936 selbst lassen keine Rückschlüsse darauf zu, wie und worin sich ihr vermeintlicher ‚Antisemitismus‘ zeigte.

Aber davon einmal abgesehen ist auch von Belang, was Agnes Holthusen 1968 über ihre Freundin Anita Rée an Heise schrieb: „Von ihren jüdischen Verwandten und Bekannten sprach sie wenig.“<sup>27</sup> In der Familie wird es nicht anders gewesen sein. Dass ihre Familie väterlicherseits ganz und mütterlicherseits zur Hälfte jüdischer Herkunft war, erwähnte sie ihren beiden Neffen und ihrer Nichte gegenüber wohl nie, und auch ihre Schwester wird wohl ihren Kindern gegenüber nicht darüber gesprochen haben. Rées Neffe Heinrich Welti (jun.) erfuhr von der jüdischen Herkunft der Familie Rée eigenem Bekunden nach erst 1984 durch Maike Bruhns.<sup>28</sup> Rées eigene Motive für ihre Verschwiegenheit bleiben im Dunkeln und Unterstellungen verbieten sich.

Das gilt auch für die Vermutung, sie habe möglicherweise selber gesellschaftliche Nachteile wegen der überwiegend jüdischen Herkunft ihrer Familie befürchtet. Zu Rées Lebzeiten war in der bürgerlichen Gesellschaft Hamburgs von möglichen Gefahren, die solche Vorsichtsmaßnahmen gerechtfertigt hätten, wie ihr Schwager sie 1936 ergriff, zunächst wohl noch nichts zu spüren. Agnes Holthusen berichtete rückschauend:

„Anita zählte zu der vornehmen Hamburger Gesellschaftsschicht. Es gab in Hamburg Familien, die sehr untereinander verkehrten und zu denen nicht jeder Zugang hatte. Dazu gehörten auch eine ganze Reihe vornehmer jüdischer Familien, die hatten sozusagen denselben Rang.“<sup>29</sup>

Auch wenn die Künstlerin in dieser Äußerung wiederum ganz selbstverständlich in den Kreis der *jüdischen* Hamburger Familien eingeordnet wird, macht sie doch auf einen Umstand aufmerksam, der für die vornehme Hamburger Gesellschaft typisch war und der verständlich macht, warum eine eventuelle jüdische Herkunft von Angehörigen der gesellschaftlichen Eliten keine Rolle spielte:

„Die wirtschaftliche Verflechtung zwischen nichtjüdischen und jüdischen Kaufleuten, das gemeinsame Ziel, Hamburg als deutsche Handelsstadt auszubauen und der gemeinsame Einsatz für die Verteidigung des Freihandels ließen keinen Raum für emotionell bedingte Reserviertheit gegenüber Juden.“<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), Korrespondenz Carl Georg Heises mit Freunden und Bekannten über Anita Rée, Nr. 165.

<sup>28</sup> Brief vom 17. 9. 1984 bei den Rée-Materialien im Warburg-Haus.

<sup>29</sup> Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 10.

<sup>30</sup> Krohn, Juden in Hamburg (wie Anm. 13), 197. Vgl. ebd., 205: „Die Hamburger Wirtschafts- und Gesellschaftsstruktur gab zu wenig Raum für eine breite antisemitische Bewegung.“

## Antisemitismus

Grundlegend änderte sich dies erst, als die alten politischen Eliten, die auch gleichzeitig die wirtschaftlichen Eliten waren, 1933 von den neuen nationalsozialistischen Machthabern abgelöst wurden. Aber Beispiele wie die Angriffe gegen Rée 1930/31 dürfen wir dabei nicht vergessen. Auch vor 1933 gab es eben schon ein gehöriges Ausmaß an Antisemitismus in Hamburg. Wir treffen auf einen widersprüchlichen Befund: In der Oberschicht gab es keine Anzeichen offenen Antisemitismus – was einen latenten nicht ausschließt. In den anderen Bevölkerungsschichten finden sich jedoch schon lange vor 1933 Belege für einen verbreiteten offenen Antisemitismus. Die Situation in der Oberschicht brachte Rées Vetter Max M. Warburg schon 1913 auf den Punkt: „Hier in Hamburg herrscht kein offener Antisemitismus, aber ein sehr großer latenter.“<sup>31</sup>

Die Fassade der zivilisierten gehobenen Gesellschaft blieb sogar nach 1933 noch für wenige Wochen stehen – und verbarg das bröckelnde Gemäuer dahinter. Dieser doppelte Befund könnte erklären, wie es zu einem so rasanten Zusammenbruch, auch der stolzen Fassade, kommen konnte und damit zur Auslöschung einer jahrhundertalten gemeinsamen christlich-jüdischen Hamburger Kultur.<sup>32</sup>

Rée erlitt die Folgen dieses zwiespältigen Verhaltens am eigenen Leib. Sie war Christin und gleichwohl Opfer eines antisemitischen Rassismus. Bezogen auf aufgezwungene Identitätsbestimmungen wird in diesem Kontext eines klar: Ob in zeitgenössischen Dokumenten, in der Form der Ausgrenzung aus dem Christentum, oder eben aus historischer Rückschau, indem die explizite Distanzierung Rées vom Judentum betont wird – es bleibt bei der religiösen Identifikation über das, was Anita Rée jeweils *nicht* ist.

---

<sup>31</sup> Krohn, Juden in Hamburg (wie Anm. 13), 202. Aus dem Kontext dieser brieflichen Mitteilung an Aby S. Warburg kann man erschließen, dass er sich hier auf latenten Antisemitismus in der gehobenen Gesellschaftsschicht bezieht. Vgl. dazu jetzt John Grenville, *The Jews and Germans of Hamburg: The Destruction of a Civilization 1790–1945*, London/New York 2012, 59 mit Bezug auf den Einschnitt von 1933: „Open anti-Semitism had never been the style of Hamburg’s patrician world. But only a handful of the old city’s upper classes showed solidarity with their Jewish friends and colleagues.“

<sup>32</sup> Das Ende der jüdischen Geschichte Hamburgs bedeutete gleichzeitig den Verlust eines Teiles der deutschen (!) Kultur und nicht etwa „nur“ die Zerstörung von etwas Unzugehörigem – so zutreffend Grenville, *The Jews and Germans of Hamburg* (wie Anm. 31), XII. Neben Beispielen des kontinuierlichen Verbleibens von Juden in den führenden Positionen der Politik, der Wirtschaft und des Kulturlebens bis 1933 führt Grenville auch Belege für Anzeichen des Boykotts jüdischer Geschäfte vor 1933 an (53) und zeigt, wie schon 1932 ein jüdischer Bewerber nicht mehr Hamburger Operndirektor werden konnte. (54: „Where there not already too many scientists, artists and musicians, lawyers and doctors? Jews needed to behave modestly, the were told by other jews.“) Die Leiter der israelitischen Glaubensgemeinschaft forderten ihre Mitglieder 1932 zu schlichtem und ruhigem Auftreten in der Öffentlichkeit auf. Das Tagebuch der Luise Solmitz ist ein gutes von Grenville angeführtes Beispiel für das Schwanken der Hamburger Mittelschicht zwischen Befürwortung und Ablehnung der Judenpolitik der Nationalsozialisten. Man hieß die Judenverfolgung nicht gut, nahm sie aber schweigend hin – nach dem Motto „Wo gehobelt wird, da fallen Spähne“. (vgl. 55–57, 62) Trägerschicht eines seit den 1890er Jahren stärker hervortretenden offenen Antisemitismus der ‚kleinen Leute‘ waren „Handlungsgehilfen, Kleingewerbetreibende, Ladeninhaber, Handwerker und kleine Beamte.“ (Krohn, 192) Evtl. gehörten dazu auch Lehrer (ebd., 198) und ab 1913 Mitglieder der Jugendbewegung (ebd., 200f). Der Hamburger Senat ging allerdings bis 1933 streng gegen den Antisemitismus vor (ebd., 192).

In gewisser Weise lässt sich auf die späteren Lebenserfahrungen der Künstlerin Georg Simmels Definition des ‚Fremden‘ anwenden. Nicht nur die berühmte Spitzenformulierung: Der Fremde ist nicht der, der heute kommt und morgen geht. Der „Fremde“ ist „der Wandernde [...], der heute kommt und morgen bleibt.“<sup>33</sup> Mehr noch Simmels weitere Aussagen: Der ‚Fremde‘ steht permanent dazwischen, ist „zugleich ein Außerhalb und Gegenüber“ und hat als „ein Element der Gruppe“ in etwa den Rang der „mannigfachen ‚inneren Feinde‘“; positiv betrachtet ist der ‚Fremde‘ bei Simmel aber auch „der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, misst sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden.“<sup>34</sup>

### Auswirkungen auf das Verständnis der Kunst von Anita Réé

Diese Feststellungen gelten nicht nur für Rées konfessionelle Identität, sondern auch, und vielleicht in besonderer Weise, für ihre Rolle als Künstlerin und in der Kunstszene der späten Weimarer Jahre. Sie verkörperte das Fremde in der Kunst, dem das Bleiberecht verweigert wurde. Man kann sagen, das ist bis heute so: Zumindest gerät die offizielle Darstellung der Kunst im Deutschland des 20. Jahrhunderts auch gegenwärtig in Gefahr, die damals ausgesprochene Verweigerung des Heimatrechtes fortzuschreiben. Ein Beispiel ist die große Pariser Ausstellung deutscher Kunst, die 2013 im Louvre unter dem Titel „De l’Allemagne“ gezeigt wurde. Niklas Maak, Kunsthistoriker und Redakteur der FAZ, beklagt in seinem Artikel zur Ausstellung die Einseitigkeit des dort vermittelten Bildes der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts und verweist u. a. auf das Fehlen von Werken Anita Rées und von Hinweisen auf Biographien vergleichbarer Vertreter der Avantgarde:

„An solchen Geschichten, die auch europäische Einflüsse deutscher Kunst verfolgt, ist man nicht interessiert. Deutsche Kunst ist, mit Ausnahme von Käthe Kollwitz, am Ende dieser Ausstellung vor allem grünstichige Herrenkunst am Rande eines Sonderwegs ins Verderben. Das polyglotte, auch von Frankreich geprägte Deutschland der zwanziger Jahre, für das etwa Anita Réé stand, findet sich gerade mal in einer Fotografie August Sanders und einem Gemälde Christian Schads. Ansonsten erscheint deutsche Kunst mit den auch in Frankreich hinlänglich bekannten Gemälden von Dix und Grosz als Verarbeitung von Kriegsgreueln. Von einer Kunst, die sich nicht als ästhetische Bändigung unabwendbarer Schicksalsschläge und als bloßer Spiegel dunkler Katastrophen, sondern, wie Rées Bilder, auch als Vorschein eines anderen Lebens verstand, ist nichts zu sehen. [...] Man ergötzt sich mit leichtem Grusel an archaischem Ruß und Rauch, am Verkokelten, Waldigen des kantig-düsteren Stils.“<sup>35</sup>

Tatsächlich wird Anita Réé infolge ihrer negativen Festlegung als Fremde gleichsam „zwischen den Stühlen der Erinnerungskultur“ platziert. Aber, um noch einmal auf die im Sinne Georg Simmels positive Seite der Fremdheit zurückzukommen: es würde sich wohl lohnen, im Rahmen zukünftiger explizit kunsthistorischer Arbeiten

<sup>33</sup> Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig 1908, 685.

<sup>34</sup> Simmel, Soziologie (wie Anm. 33), 686f.

<sup>35</sup> Was für ein Bild von Deutschland entwirft die Ausstellung „De l’Allemagne, 1800–1939. Von Friedrich zu Beckmann“ im Pariser Louvre – und warum? FAZ vom 8. 4. 2013.

über Anita Réé einmal zu prüfen, ob ihre Kunst gerade in diesem positiven Sinne die vorurteilsloseren, freieren, allgemeineren, objektiveren Ideale verkörpert.

Eines lässt sich schon jetzt sagen – ohne damit ein Urteil über die Qualität ihrer Kunst abgeben zu wollen: Gerade ihre Fremdheit hat sie hinausgehoben über den Rang einer Künstlerin aus der Hamburger Provinz, ja sogar über diejenigen Kollegen, die ihre Verwurzelung im ‚Deutschtum‘ mit ihrem Künstlertum gleichsetzten, wie etwa die Vertreter eines ‚nordischen Expressionismus‘, die sich dem Publikum bewusst als ‚deutsche Künstler‘ vorstellten. Im Hamburger Umfeld verstärkte sich die Vorliebe für die nordische Kunst in den 1920er Jahren. Man sah in dieser Richtung die „Idee von einer Wesensverwandtschaft der nordischen Völker, die der südeuropäischen Mentalität konträr gegenüberstehe“, verwirklicht.<sup>36</sup> Doch wir müssen chronologisch genauer differenzieren. In den Anfangsjahren der Weimarer Republik hätte es Réé wohl leicht gehabt, eine Zeit lang auf dieser Welle mit zu schwimmen – wenn sie gewollt hätte –, doch ihre Bilder wurden spätestens seit 1919 als Musterbeispiele neuer norddeutscher Kunst besprochen.<sup>37</sup> Niemand wäre jedenfalls 1919 auf die Idee gekommen, zu behaupten, ihre Kunst sei „undeutsch“. Dazu kam es erst später und von unerwarteter Seite.

Die Vorliebe für das Nordische war nicht nur eine Sache rechtslastiger Heimatkünstler. Wir wissen seit den Studien von Peter Ulrich Hein, Stefan Germer und Ernst Piper,<sup>38</sup> dass die Distanz zwischen völkischem oder deutschchristlichem Kunstverständnis und dem Gedankengut von Künstlern wie Ernst-Ludwig Kirchner, Emil Nolde oder Oskar Schlemmer, nicht unüberbrückbar war. Schlemmer beklagte sich 1933 in einem Schreiben an den neuen NS-Kultusminister bitterlich über die Gleich-

---

<sup>36</sup> Vgl. Friederike Weimar, Die Avantgarde der bildenden Künste, in: Dirk Hempel/dies. (Hgg.), „Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Neumünster 2010, 329–352, Zit. 345, vgl. auch 330f, 80, 81, 85–88. Zum Vordringen des nordischen Kunstgedankens in Hamburg vgl. Maike Bruhns, Kunst in der Krise. Bd. 1: Hamburger Kunst im „Dritten Reich“, Hamburg 2001, 20f, 63, 65, 105.

<sup>37</sup> So schreibt z. B. die Neue Hamburger Zeitung 1919 (ohne Dat., Réé-Materialien im Warburg-Haus) über ihre Blaue Frau: „Eine Frau mit zwei Kindern wird Ausdruck einer niederdeutschen sozialen Mystik, wie er Käthe Kollwitz in solcher Innerlichkeit nie gelungen ist, der in einer parallelen literarischen Sinnschwingung an alte niederdeutsche Marienbilder gemahnt.“ Vgl. mit ähnlichem Tenor o. Verf., Art. Moderne deutsche Malerei, in: Erste Beilage zur Deutschen Übersee-Zeitung Nr. 30, vom 24. 10. 1920, 5. Auch in der Zeitschrift *Der Kreis* wurde positiv über sie in diesem Sinne berichtet. Vgl. dazu Dirk Hempel, „Karger vielleicht als wo anders, schwer abgerungen“. Literatur und literarisches Leben, in: ders., „Himmel auf Zeit“ (wie Anm. 36), 80: Der Herausgeber *des Kreis*, Ludwig Benninghoff, entwickelte „das Selbstbewusstsein der Hamburger Kultur aus Kategorien, die zwischen Heimatkunst und völkischer Bewegung stehen und zum Vokabular der Antimoderne gehören, etwa organische Entwicklung, landschaftliche Besonderheiten, ‚Fremde‘, ‚Kampf‘, ‚Rasse“.

<sup>38</sup> Stefan Germer, Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren, in: Bazon Brock/Achim Preiß (Hgg.), Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990, 21–40; Peter Ulrich Hein, Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek 1992; Ernst Piper, Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die „entartete Kunst“, Frankfurt a. M. 1987. Aus der neueren Literatur auch für Hamburg aufschlussreich: Christian Saehrendt, „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005. Zum im Folgenden angeführten Beispiel Hoetger und Roselius vgl. die Online-Ressource [www.boettcherstrasse.de](http://www.boettcherstrasse.de)

setzung seiner deutschgesinnten und deutschchristlichen Kunst mit den Werken jüdischer Künstler.<sup>39</sup> Beispiele wie die symbolische Verneigung des Bremer Kunstmäzens und Finanziers des expressionistischen Gesamtkunstwerkes der Böttcherstraße, Ludwig Roselius, vor der nationalsozialistischen Kunstideologie, machen deutlich, wie leicht der Expressionismus in eine völkisch-religiöse, nordisch-gotische Traditionslinie gerückt werden konnte. Bernhard Hoetgers Christusfigur in der von ihm gestalteten Straße wurde etwa mit dem germanischen Gott Odin gleichgesetzt. Der Volksmund sprach vom „windigen Odin am Kreuze“. Doch der Kotau vor den Nationalsozialisten verhinderte nicht, dass Hitler persönlich 1936 verächtlich von der „Böttcherstraßen-Kultur“ als Paradebeispiel entarteter Kunst sprach. Nicht einmal die nachträgliche Anbringung eines monumentalen Bronzereliefs, welches St. Michael, den Patron der Deutschen als Lichtbringer bzw. Sieger über den Drachen der Finsternis, zeigt, konnte dies verhindern.<sup>40</sup>

Anita Réé lehnte solche Unterwürfigkeitsgesten entschieden ab. Ihr Kunstgeschmack war für die Zeit unkonventionell. In den Chor der allgemeinen Verehrung des in Deutschland bis in die NS-Zeit als Inbegriff des typisch Deutschen und Völkischen in der Kunst geltenden Schweizer Malers Arnold Böcklin stimmte sie z. B. nicht ein.<sup>41</sup> Otto Thode, einer ihrer Bekannten, überlieferte eine Anekdote von einer gemeinsamen Betrachtung des Böcklin-Gemäldes *Der Abenteurer*, das sie bei einem Besuch der Bremer Kunsthalle in den zwanziger Jahren sahen. In der deutschen Kunst sah sie „viel spießbürgerliche Enge und inhaltliche Belastung.“ Speziell von Böcklins Bild „konnte sie sich in höchster Erregung abwenden. ‚Brutal‘ empfand sie diese Farben.“ Thode muss diese Reaktion auf einen der ‚deutschesten aller Meister‘ einigermaßen verblüfft haben. Doch Réé bevorzugte nicht etwa pauschal die französische und italienische Kunst gegenüber der deutschen. Thode vermerkt weiter: „Dürer dagegen, besonders in seinen Aquarellen, war auch für sie Erfüllung.“<sup>42</sup> Sie dachte erklärtermaßen europäisch und machte die Gleichsetzung von Volk und Kulturgemeinschaft nicht mit und schon gar nicht die Gleichsetzung von Religionsgemeinschaft und Volk. In einer Briefbeilage aus ihrem letzten Lebensjahr zitiert sie Nietzsche:

„[V]om Jahrmarktsstaube und Lärm dieser Zeit seine Seele immer reiner waschen, alles Christliche durch ein Überchristliches überwinden, [...] Schritt vor Schritt umfänglicher werden, über-

<sup>39</sup> Vgl. dazu Hein, *Die Brücke ins Geisterreich* (wie Anm. 38), 248f. Der neue ‚rassereine‘ Menschentyp war gleichzeitig Träger einer neuen Religiosität. Die neue Religiosität gewann sich gleichsam aus den „Selbstheilungskräften des Volkes“ (vgl. ebd., 119).

<sup>40</sup> Dabei erfuhr Hoetgers Kunst zunächst auch von Seiten nationalsozialistischer Kunstkritik Anerkennung als Erfüllung der Ideologie von „Blut und Boden“. Vgl. Der Senator für Kultur und Ausländerintegration (Hg.), Bernhard Hoetger. Sein Werk in der Böttcherstraße Bremen (Ausstellungskatalog), Worpsswede 1994, 33, 196 (Böttcherstraße als Versuch, „deutsch zu denken“). Der Lichtbringer wird häufig als Allegorie auf Hitler interpretiert – dies ist wohl nur eine von mehreren möglichen Erklärungen. Vgl. ebd., 72 (Bedeutung heidnischer Sonnen- und Lichtsymbolik bei Hoetger).

<sup>41</sup> Böcklin gehörte zu Hitlers favorisierten Malern. Eine Version der Toteninsel hing in der Reichskanzlei. Zum Böcklinkult und seinen Gründen vgl. Hein, *Brücke ins Geisterreich* (wie Anm. 38), 44f. und ders.: *Völkische Kunstkritik*, in: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Justus H. Ulbricht (Hgg.), *Handbuch der völkischen Bewegung 1871–1918*, Berlin 1997, 613–633, hier 616f.

<sup>42</sup> Abschrift eines Dokumentes von Thode aus der Zeit um 1940 bei den Réé-Materialien, Warburg-Haus.

nationaler, europäischer, übereuropäischer, morgenländischer, endlich griechischer [...] –: wer unter solchen Imperativen lebt, wer weiß, was dem eines Tages begegnen kann?<sup>43</sup>

Gegen Ende des Briefes selbst sagt sie: „Ich erziehe mich jetzt mehr als jemals zu dem Bewusstsein, nicht ein zufällig abgegrenztes Stück Land, sondern die ganze Welt, auf die ich ohne Wunsch und Willen geriet und die ich so wenig bisher kenne, meine Heimat zu nennen.“ Umso tragischer ist die Abschiebung ihrer Malerei in ein künstlerisches Niemandsland. Gerade aber der Umstand, dass sich führende Künstler der expressionistischen Avantgarde über ein nordisch-völkisches Bewusstsein identifizierten, schuf – auch nach 1945 noch – eine Konkurrenzsituation zu national nicht festgelegten künstlerischen Richtungen wie der ihren. Auch die keineswegs nur auf die Politik bezogene Idee eines neuen Reiches, dessen Erschaffung ebenso „als Aufgabe der Kunst“ verstanden werden konnte, spielte dabei eine Rolle.<sup>44</sup> Die Reichsmetapher gehört in das Umfeld eines „Symbolkrieges um echtes Deutschtum“ (Peter Ulrich Hein). Man kann auch von einer Fortsetzung der Rhetorik des sogenannten Kulturkrieges sprechen, der als „Kampf der Nation zur Erhaltung ihres geistigen ‚Wesens‘ gegenüber den Gegnern“ definiert wird.<sup>45</sup> Die Idee einer noch nachzuholenden ‚inneren Reichsgründung‘ gegen den Widerstand der äußeren und inneren Feinde kulminierte in der Utopie einer kulturellen und ethnischen Ganzheit, zu deren Verwirklichung auch Künstler und Intellektuelle ihren Beitrag leisten wollten. Zu den ersten Anzeichen dieses Kampfes auf dem Gebiet der bildenden Kunst gehört etwa der ‚Protest deutscher Künstler gegen französische Überfremdung‘ im Jahr 1911, der sich gegen die Ankaufspolitik Gustav Paulis, der damals noch Direktor der Kunsthalle in Bremen war, richtete. Pauli stellte wie Rée die Qualität über die Herkunft von Kunst und baute den Sammlungsschwerpunkt französischer Kunst in Bremen und Hamburg auf. Künstler wie Corinth und Liebermann, Klimt und auch die Expressionisten Beckmann, Kandinsky, Macke, Marc und Pechstein stellten sich auf die Seite Paulis und antworteten auf die Protestschrift noch im selben Jahr. In seiner Hamburger Zeit erlebte Pauli 1924/25 vergleichbare Anfeindungen anlässlich des Ankaufs von Manets *Nana* für die Kunsthalle.<sup>46</sup>

Wenn sich gleichwohl der Expressionismus gerne als Zeitstil, der „der germanischen Rassebegabung vorzugsweise entspricht“, oder als Beispiel für die „Wiederkehr

<sup>43</sup> Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 110, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 225f. Dazu ebd., 189. Vgl. ebd., 32.

<sup>44</sup> Vgl. Hein, Die Brücke ins Geisterreich (wie Anm. 38), 15–23. Zur Bedeutung der Reichsidee, die gerade in der späten Weimarer Republik enorm an Gewicht gewann, vgl. allgemein Heinrich August Winkler, Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik, Bd. I, München 2000, 524.

<sup>45</sup> Vgl. Barbara Beflich, Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000. Zum Begriff und zur Forschung 1–35. Ebd., 2f: Der Kulturkrieg „stellte keine bewaffnete Auseinandersetzung dar, sondern ein publizistisches Phänomen [...]. Seine Protagonisten kämpften nicht im Schützengraben und reflektierten anschließend darüber, sondern übten einen ‚Kriegsdienst mit der Feder‘.“ Beflich ist jedoch nicht bewusst, dass dieser Kampf auch die verfeindeten weltanschaulichen Lager innerhalb Deutschlands erfasst hatte und auch nach 1918 erbittert fortgeführt wurde. Es ging um die Abgrenzung von den äußeren und den inneren Feinden. Zudem thematisiert sie nicht, wie auch bildende Künstler in den Dienst des Kulturkrieges gestellt wurden – etwa Klinger, Thoma und Böcklin.

<sup>46</sup> Vgl. Bruhns, Kunst in der Krise (wie Anm. 36), 20.

deutscher Macht und Größe“ darstellen ließ, wenn sich Expressionisten unwidersprochen in die Nachfolge der „Gotik als typische[n] Rassestil“, des „archaische[n], sprich ausdrucksbezogene[n] Bildprinzip[s] der Gotik“ stellen ließen und sich als die gleichsam wahren Heimatkünstler verstanden, so muss bei genauer Betrachtung einem zeitgenössischen Beobachter doch klar gewesen sein, dass diese Kontroversen eigentlich auf erfundenen symbolischen Gegensätzen basierten.

„Südseeinsulaner, exotisch anmutende Masken, dann wiederum laszive, herausfordernde Blicke großstädtischer Huren, blasirt-dekadente Gesten flanierender Müßiggänger – was an alledem ‚gotisch‘ sein soll, will dem unbefangenen Betrachter nicht so recht einleuchten.“<sup>47</sup>

Die Gegensatzpaare von deutscher Tiefe und französischer Oberflächlichkeit, Eigentlichkeit gegenüber Sinnleere, Innerlichkeit gegenüber Seelenlosigkeit, Heimatverbundenheit gegenüber Heimatlosigkeit, entbehrten des Bezuges zu irgendeiner Substanz. Die germanisch-nordischen Festlegungen sind wohl u. a. auch als Ausdruck eines zunehmenden Konkurrenzdrucks auf dem Kunstmarkt zu verstehen. Die existentielle Not in den letzten Jahren der Weimarer Republik verstärkte die Tendenz zu klaren Bekenntnissen zur nordischen Kunst, zur deutschen Religion und zur Abgrenzung vom Nichtgermanischen und damit auch von den ‚inneren Feinden‘, die solche Werte nicht teilen wollten.<sup>48</sup> Doch so schnell wie man als Expressionist zum Vertreter echt deutscher Kunst erhoben werden konnte, konnte man in den späten Weimarer Jahren – ganz abgesehen von der Zeit nach 1933 – dann aber eben auch selbst schnell zur Zielscheibe national gesinnter Angriffe werden. Denn die Ursachen des Protestes gegen das Fremde waren nicht ausschließlich in nationalistischen und rassistischen Vorbehalten begründet, sondern auch in kulturkritischen Einstellungen, die in Deutschland mindestens bis in die 1890er Jahre zurückreichen. Unter Letztere fällt etwa die Kategorie der ‚Entartung‘.

„Das, woran die Zeitgenossen vor 1914 gelitten hatten [...] wurde nationalstereotyp dem Gegner als Charakteristikum aufgebürdet [...] An die Stelle der Selbstkritik rückte der Angriff auf den anderen und die Suggestion der eigenen Überlegenheit.“<sup>49</sup> Die Stereotypen erleichtern die Inversion von Freund und Feind. „Die Feindbilder werden immer austauschbarer, während die Gegensätzlichkeit von Eigen- und Fremdbild in binären Reihen um so schärfer herausgearbeitet wird.“<sup>50</sup>

Auch die Neue Sachlichkeit fiel später bei den Nationalsozialisten in diesem Sinne als etwas ungeliebtes Fremdes in Ungnade. Anita Rées Werke dieser Stilrichtung verfielen damit der pauschalen Ablehnung: „Es ist die völlige Seelenlosigkeit, die Lieblosigkeit, die Unmenschlichkeit dieser strittigen Werke, das Artlose, Blutlose, Bodenlose, Heimatlose dieser Kunst, was wir ablehnen.“<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Hein, Die Brücke ins Geisterreich (wie Anm. 38), 132. Voriges 124f. Vgl. ebd., 120f.

<sup>48</sup> Vgl. Bruhns, Kunst in der Krise (wie Anm. 36), 104f i. V. m. 21, 65 (Arthur Illies).

<sup>49</sup> Beßlich, Wege in den ‚Kulturkrieg‘ (wie Anm. 45), 4.

<sup>50</sup> Beßlich, Wege in den ‚Kulturkrieg‘ (wie Anm. 45), 15.

<sup>51</sup> Zit. n. Hein, Die Brücke ins Geisterreich (wie Anm. 38), 227. Bei Kandinsky findet sich trotz aller Sehnsucht nach einem Reich der Kunst, der Ganzheit und Identität kein „nationalistisch-rassistischer Auftrag“, aber eine Kulturkritik, die sich deutlich von den fremden Mächten abgrenzt. Vgl. dazu Hein, Die Brücke ins Geisterreich (wie Anm. 38), 146.

Doch welches Fazit sollen wir aus den obigen Überlegungen zu Rées künstlerischer und konfessioneller Biographie ziehen? Am ehesten wohl eine skeptische Distanz gegenüber jeder Fremdfestlegung ihrer künstlerischen und religiösen Identität – mit Einschränkungen höchstens im Sinne der positiv verstandenen Kategorie des ‚Fremden‘ bei Georg Simmel.<sup>52</sup> Ein differenzierter Umgang mit dem Problem ihrer konfessionellen Identität kann darin bestehen, konsequent von ihr als Christin jüdischer Herkunft im Sinne einer *neutralen* kultursoziologischen Kategorie zu sprechen, bzw. ohne damit eine Festlegung auf die jüdische Herkunft vornehmen zu wollen, die im Begriff so ausdrückliche Erwähnung findet. Generell sollte die jeweilige Loslösung vom Judentum aus eigenem Entschluss gelten, denn das religiöse Selbstverständnis ist maßgeblich. Dieser jeweilige Entschluss bezeichnet letztlich eine Binnenperspektive religiösen Bewusstseins, die durch einen Blick von außen nicht erfasst werden kann. Und Religion ist demnach das, was als Religion erfahren und verstanden wird.<sup>53</sup> Eine Spiritualität des Künstlers sollte demnach nicht anders gewertet werden als religiöse Äußerungen in einem konfessionell-kirchlichen Rahmen, für die es in der Biographie Anita Rées auch keine Belege gibt. Sie steht insofern für die Vielfalt christlicher Entfaltungsmöglichkeiten außerhalb des kirchlichen Milieus.

### Religiöse Motive in Rées Werk

Anita Réé wandte sich etwa ab dem Jahr 1919 explizit religiösen Motiven zu. Frauen- und Mütterschicksale dominieren hierbei. Wohl am Anfang dieser Werkgruppe steht das Thema der Verkündigung. Wir kennen mindestens drei Beispiele hierfür und weitere Beispiele für die Darstellung einer Begegnung zwischen Menschen und Engeln. Im christlichen Kontext ist wohl auch das Gemälde *Betender* zu sehen, ebenso wie Heiligendarstellungen, etwa eine *Katharina von Siena*, ein *Franziskus* oder eine *Versuchung des Antonius*. Das Verkündigungsmotiv steht in einem engen Zusammenhang mit einem anderen künstlerischen Thema Rées, dem Mutter-Kind-Motiv. Für diese letztere Werkgruppe finden sich Beispiele, die bereits in den letzten Kriegsjahren entstanden sind.<sup>54</sup> Wie ich gleich weiter ausführen werde, lassen sich durchaus Bezüge zum christlichen Madonnenmotiv herstellen.

---

<sup>52</sup> Das schließt auch eine Festlegung auf ihre Rolle als Frau in der Kunstszene aus, wie sie aus feministischer Perspektive als kritische Forderung an zukünftige Arbeiten zu Anita Réé. herangetragen wird. Vgl. Ellen Thormann, Wiederentdeckung der Malerin Anita Réé (Rezension Maike Bruhns 1986), in: Kritische Berichte 2/87, 72–74, hier 74. Man möchte sagen: glücklicherweise ist Maike Bruhns der Versuchung einer solchen Festlegung nicht erlegen.

<sup>53</sup> Es empfiehlt sich, eine Unterscheidung zwischen supranaturalistischem und substantiellem Religionsverständnis einzuführen, um den Sinn einer solchen methodisch notwendigen Tautologie zu verdeutlichen. Es kann aus der Perspektive einer adäquaten religionswissenschaftlichen Methodik keine Instanz angenommen werden, die mit Bezug auf spezifisch supranaturalistische Erfahrungen legitimiert wäre, zwischen echten und unechten substantiellen Erfahrungen zu unterscheiden. Für einen außenstehenden Beobachter bleibt der Respekt vor der jeweiligen Binnenperspektive maßgeblich.

<sup>54</sup> Vgl. Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 40f.



Als eine weitere Gruppe religiöser Motive lassen sich im Werk Anita Rées symbolisch-biblische Anspielungen in der Landschaftskunst feststellen. Letztlich sind zwei öffentliche Aufträge zu erwähnen: ein unter großen Schwierigkeiten zustande gekommenes Wandgemälde in der Schule an der Uferstraße in Hamburg; es zeigt die Klugen und die törichten Jungfrauen und die Langenhorner Altarbilder – der Auftrag, der den Anlass für die oben erwähnten Diffamierungen der Jahre 1930/31 gab. Ungefähr zeitgleich entstand in einer Hamburger Mädchenschule an der Caspar-Voght-Straße ein Wandbild, das den antiken Orpheus-Mythos thematisiert. Ich kann diese Werkgruppen im Rahmen eines Artikels nicht ausführlich besprechen – zumal dies in der Monographie von Bruhns teilweise schon geschehen ist. Exemplarisch besprechen will ich weiter unten Rées Behandlung des Verkündigungsthemas – auch da diese kleine Werkgruppe noch nie genauer analysiert worden ist. Beginnen will ich mit einigen Bemerkungen zum Mutter-Kind-Motiv.

### Das Mutter-Kind-Motiv

Man braucht auf der Suche nach einem Anstoß für diese Darstellungen nicht (nur) auf einen individuellen Kinderwunsch der Künstlerin, sondern kann das Motiv auch im Zeitkontext deuten. Kinderbilder gibt es in der Geschichte der Kunst seit Jahrtausenden. Aber erst der Zeitgeist macht das jeweils Besondere aus. Zeitgenössische Parallelen für die Verarbeitung des Motives um 1900 finden sich etwa bei der von Rée bewunderten Worpssweder Künstlerin Paula Modersohn-Becker. Neu war seit ca. 1900 eine Tendenz zur Sakralisierung des Kindes und der Kindheit. Im Jahr 1900 hatte die auch in Deutschland sehr populäre schwedische Pädagogin Ellen Key ihr programmatisches Buch *Das Jahrhundert des Kindes* veröffentlicht, das derartige Tendenzen in der zeitgenössischen Wahrnehmung mitverbreiten half.<sup>55</sup>

Die religiöse Aufladung des Komplexes Kindheit und Erziehung wurde somit ein kultureller Topos und erfasste auch die Kunst. Vormalig auf die Transzendenz bezogene christliche Erlösungshoffnungen wurden auf die immanente Lebenswelt bezogen, bzw. dem persönlich-privaten Bereich zugeordnet.<sup>56</sup> Der Bremer Pastor und Schriftsteller Albert Kalthoff fasste diese Entwicklungen vor einem kunstinteressierten Publikum zusammen:

„Was der religiöse Mythos von dem göttlichen Menschenwesen erzählt, das findet in der Erziehung des wirklichen Menschen seine Erfüllung: Unsere Kinder sind die wahren Wundertäter der Menschheit, die aus Blinden Sehende machen [...]. [Die] Kinderfrage [...] ist die religiöse Frage schlechthin: in unseren Kindern erleben wir unser ewiges Weihnachtsfest [...].“<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Vgl. zum Kontext Meike-Sophia Baader, *Erziehung als Erlösung. Transformationen des Religiösen in der Reformpädagogik*, Weinheim und München 2005, 159 (Sakralisierung des Kindes), vgl. 172, 270ff.

<sup>56</sup> Im Gefolge von Thomas Luckmanns Konzept der „unsichtbaren Religion“ werden als Hauptmerkmale der Religiosität um 1900 Individualisierung, Privatisierung, Diesseitsorientierung und eine Tendenz zum Synkretismus beobachtet. Vgl. ders., *The Invisible Religion* (1967), dtsh.: *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a. M. 1991. Vgl. 127, 132, 139–141, 154, 156, 179.

<sup>57</sup> Volk und Kunst. Reden und Aufsätze von Albert Kalthoff hg. v. Bremer Goethebund, Bremen o. J., 79.

Als Kalthoff solche Sätze auf seiner Bremer Kanzel verkündete, schuf der Worpsweder Künstler Heinrich Vogeler ein Bildnis seiner Frau und seines erstgeborenen Sohnes. Er gab dem Werk den Titel *Der erste Sommer*.<sup>58</sup> Der Bezug zum mittelalterlichen Motiv der Madonna im Hortus conclusus, im Paradiesgarten, ist offensichtlich. Doch tritt bei Vogeler, im Sinne einer modernen, diesseitsorientierten privatistischen Persönlichkeitsreligion, das Individuum, *sein* Kind, an die Stelle des Erwählten und der jenseitige Ort des Paradieses wird zum diesseitigen Garten des Worpsweder Barkenhofes. Das einmalige heilsgeschichtliche Ereignis wiederholt sich dem neuen Verständnis gemäß also unzählige Male in der Gegenwart. Und gerade durch diese Sakralisierung gewinnt das Leben jedes einzelnen Kindes den Status der Allgemeingültigkeit.

Ähnliche Deutungen lassen manche Mutter-Kind-Bildnisse von Anita Rée zu. Genau genommen finden wir bei Rée eine *Gleichwertigkeit* privat gemeinter Mutter-Kind-Szenen und biblischer Darstellungen der Madonna mit dem Kind.<sup>59</sup>

Auf der Suche nach Querverbindungen zwischen Rées Darstellungen und der Verarbeitung des Mutter-Kind-Motives in der zeitgenössischen Kunst werden wir auch in der Literatur des Fin de Siècle und des Jugendstils fündig. Im Hamburger Umfeld konnte Rée durch Vermittlung des Schriftstellerehepaars Ida und Richard Dehmel Beispiele für literarische Varianten der Umdeutung christlicher Symbole zu einem säkularen Lebenspathos kennenlernen. Sie kannte die Schriftsteller seit November 1911. Rée war seitdem häufiger Gast im Blankeneser Haus der Dehmels.<sup>60</sup> Das Wunder der heiligen Geburt von Bethlehem kann sich überall wiederholen. Auch in einem Eisenbahnwagen vierter Klasse, der Amerikauswanderer nach Hamburg befördert:

„O heiliger Stall von Bethlehem,  
dein Wunder ist noch heut zu sehn,  
wenn eine Wöchnerin beglückt  
ihr Kind in Armut an sich drückt!“<sup>61</sup>

Das Grundthema der Dichtungen Dehmels ist allerdings weiter gefasst: es ist die Sakralisierung des Menschen, bzw. des Menschlichen, in allen Spielarten, auch der Erotik.<sup>62</sup> Thema des Dichterstars der Jahrhundertwende war die Sakralisierung und Versinnlichung des Lebens und der Liebe, was sich z. B. in der lebensbejahenden, ja sogar in eine sinnlich-erotische Sphäre gerückten Figur des ‚lachenden Christus‘ äußern kann, dessen Dornenkrone sich paradigmatisch in einen Blütenkranz verwandelt.<sup>63</sup> Spürbar werden bei Dehmel somit auch Züge eines religiösen Monismus, der

<sup>58</sup> Kunsthalle Bremen.

<sup>59</sup> Vgl. z. B. Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 58f.

<sup>60</sup> Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 48f.

<sup>61</sup> Richard Dehmel, *Vierter Klasse*, in: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Berlin 1913, Bd. 1, 145.

<sup>62</sup> Vgl. z. B. das Gedicht *Venus consolatrix*. Dazu Andrea Verena Glang-Tossing, *Maria Magdalena in der Literatur um 1900. Weiblichkeitskonstruktion und literarische Lebensreform*, Berlin 2013, 110ff.

<sup>63</sup> Vgl. Rolf Kauffeldt/Gertrude Cepl-Kaufmann, *Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*, ohne Verlagsort 1994, 288. Vgl. ebd., 329f. „Die christliche Religion des Geistes und die Sinnlichkeit der Antike werden vereint in einer ganzheitlichen Religion der Zukunft.“ Zum Kontext von Dehmels Religiosität vgl. auch Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. 1, Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, 525 (Die Unkirchlichen und die Religion).

zwischen Körperlichem und Geistigem nicht mehr trennte. Auch dies war eine allgemeine Tendenz in der außerkirchlichen Religionskultur um 1900.

Sakralisierung des Menschen bedeutet indes nicht seine Vergöttlichung. Die Sakralisierung bezieht sich eben im Zuge des religiösen Wandels während der Kaiserzeit auf biologische Begrifflichkeiten, allen voran auf den Lebensbegriff. Das Leben aber bleibt gefährdet. Und so erfüllen sich z. B. in Dehmels Auswanderergedicht auch nicht die in das Kind projizierten Hoffnungen auf eine bessere Zukunft, die ‚Erlösung‘ in Amerika, dem ‚Drüben‘, das hier die Stelle des Jenseits einnimmt. Der Marie im Abteil vierter Klasse, der selbst und ihrem Kind „im neuen Land ein besser Loos“ verheißen schien, stirbt ihr Kind, gerade in dem Moment als schon „mit Türmen und Masten Hamburg winkt.“

Wir können davon ausgehen, dass Anita Réé als eine für die zeitgenössische Literatur aufgeschlossene Bewunderin der Dichtungen Dehmels mit all diesen Zeittendenzen vertraut war. Sie selbst versuchte sich als Dichterin religiös inspirierter Dramen.<sup>64</sup>

Das erste Mutter-Kind-Bild im Werk Anita Réés datiert Maïke Bruhns in das Jahr 1915.<sup>65</sup> Die Kreidezeichnung zeigt ihre Schwester Emilia Welti mit ihrem erstgeborenen Sohn.

Sie stellte sich aber auch selbst als Mutter dar. Das Aquarell *Mutter und Kind* – Bruhns nennt die Darstellung eine Übersetzung des Frauenbildes „ins Allgemeingültige“<sup>66</sup> – legt durch die Umhüllung der Figuren mit einer Lichtaureole nahe, dass tatsächlich die Angleichung an den Typus des christlichen Madonnenbildes intendiert war. (Abb. 1)

Der Schriftsteller Carl Hauptmann, bemerkte über eines von Réés zahlreichen Mutter-Kind-Bildern 1920: „Ein Blatt von sehr eigenem, tiefen Muttertum.“ Die Betrachtung vermittele das Gefühl, „als lauschte man unterirdischen Quellen, die von Ewigkeit fließen. Ach, dass wir aus den elementaren, letzten Gründen offenbaren lernten!“ Er hob damit das Motiv auf das Niveau des Metaphysischen.<sup>67</sup>

Das Ölgemälde *Kleine Ruhe auf der Flucht* (Abb. 2) lässt den Bezug zum christlichen Madonnenmotiv noch augenfälliger werden: Ein dünner Lichtschein um die Häupter von Mutter und Kind hebt die Darstellung über die rein „menschliche Grundsituation gebender und empfangender Liebe in der Einheit von Mutter und Kind“ hinaus in die Sphäre des Heiligen.<sup>68</sup>

Und auch das Bild *Blaue Frau*, in dem ein Rezensent den „Ausdruck einer niederdeutschen sozialen Mystik“ erkannte,<sup>69</sup> lehnt sich zumindest in seiner Nebenbedeutung ikonographisch an den Typus der mittelalterlichen Schutzmantelmadonnen an. Anstelle der Maria und des Jesuskindes beugt sich in der Darstellung von Anita Réé

<sup>64</sup> Vgl. Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 52; Katharina von Siena. Im unveröffentlichten Manuskript Jacob verarbeitet Réé u. a. das Thema der Begegnung von Mensch und Engel literarisch (Manuskript im Warburg-Haus, Hamburg, 3f, 30–32).

<sup>65</sup> Vgl. Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), WVZ: Z 72.

<sup>66</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), WVZ: Z 57.

<sup>67</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), Qu. 38. Vgl. ebd., 56f. Réé vertraute diesem religiösen Schertyp unter den Literaten das Urteil über eines ihrer Dramen an.

<sup>68</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), Qu. 58, Rezension: Fußn. 322.

<sup>69</sup> Vgl. Anm. 37.

ein Kleinkind, von der Mutter im Arm gehalten, zu seinem sich wie schutzsuchend an die Mutter schmiegenden älteren Bruder hinunter.<sup>70</sup>

In die Zeit der intensiven Beschäftigung mit dem Mutter-Kind-Motiv fällt auch die Entwicklung des Motives der ‚Verkündigung Mariae‘.

### Die Verkündigung<sup>71</sup>

Das ausgewählte Beispiel (Abb. 3) ist ein Ergebnis der Auseinandersetzung Rées mit Themen des Neuen Testaments. Es versetzt die Szene auf eine von Häusern und einer Kirche flankierten Dorfstraße. In der linken Bildhälfte hockt Maria mit verschränkten Armen in einem Hauseingang. Rechts vor ihr, mitten auf der am unteren Bildrand auslaufenden Straße, kniet ein androgyner Erzengel Gabriel. Seine rechte Hand weist mit erhobenem Zeigefinger zum Himmel. Die beiden Figuren sind mit leicht geneigten Köpfen einander zugewandt. Ihre langen Gewänder kontrastieren in Krapplackrot und Smaragdgrün. Die Köpfe auf den überlangen Hälsen sind in gleißendes weißes Licht gehüllt, das auffälligerweise von *zwei* Punkten außerhalb des Bildes wie von Scheinwerferkegeln auf sie fällt. Ein Lamm ist rechts hinter dem Engel, auf dem Gehsteig neben der Häuserzeile am rechten Bildrand, wie ein grasendes Tier dargestellt.

Die durch den Verzicht auf die Zentralperspektive entstehenden zwei Ansichten, besonders aber die vereinfachten geometrischen Architekturformen, verraten die Herkunft der Komposition aus dem Kubismus. Die statuarische Ruhe der beiden Hauptfiguren und auch ihre überlangen Hälse erinnern an Vorbilder Fernand Légers. Die winkligen, etwas unruhigen Überschneidungen und Überkreuzungen können als Anklänge an den Expressionismus verstanden werden. Das gesamte Bild wird in asymmetrisch angeordnete geometrische Segmente zergliedert: Dreiecksformen, von geschwungenen Linien begrenzte Flächen. Die Unregelmäßigkeit in den spitzwinkligen und eckigen Flächen, die beinahe aggressive Wirkung der Raumgegenstände, steht in einem auffallenden Kontrast zur Wirkung von Ruhe und Frieden, die von den Figuren ausgeht. Die schattenhaft auf den Boden verlängerten Felder der Architektur lassen in ihren Farbabstufungen an Vorbilder Lyonel Feiningers denken.

Doch auch ältere Vorbilder lassen sich ermitteln. Die Verkündigungsthematik selbst verweist auf die mittelalterliche kirchliche Kunst. Belegt ist die Beschäftigung der Künstlerin mit Konrad Witz und auch mit Fra Angelico, von denen berühmte Versionen der Verkündigung erhalten sind. Doch das unmittelbare Vorbild der beiden Hauptfiguren ist wohl Giotto's Version in der Arena-Kapelle in Padua.<sup>72</sup> Aber im Gegensatz zu Giotto, wie auch zu fast allen anderen Verkündigungen des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, kehrt die Künstlerin die Leserichtung um. Der Erzen-

<sup>70</sup> Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 60. Bruhns erkennt als „ein weiteres Indiz für den ikonographischen Bezug [...] das hohe Gebäude hinter der Frau, es ähnelt einer Kirche.“

<sup>71</sup> Vgl. dazu Art. Moderne deutsche Malerei (wie Anm. 37); Der Kreis, 3. Jahrgang (1926), Heft 8, 326; Kunstblatt (1926), Band 10, 355.

<sup>72</sup> Réé lernte diesen Künstler also wohl nicht erst während ihres Italien-Aufenthaltes kennen und schätzen. Vgl. Bruhns, Anita Réé (wie Anm. 4), 89. Ein Artikel in den Hamburger Nachrichten 49 (30. 1. 1921) behauptet, sie habe ihre Vorliebe für Giotto bereits während ihres Parisaufenthaltes entwickelt.

gel kommt von rechts und hebt infolgedessen die linke statt der rechten Hand, Maria sitzt auf der linken Bildseite. Hinzu kommt bei Anita Réé das Lamm Gottes als Anspielung auf die Mutterschaft und den Zweck der angekündigten Geburt.

Die Verkündigung ist eigentlich ein typisches Thema der katholischen Kunst. So gesehen verblüfft es, im Werk einer Künstlerin, die im norddeutsch-protestantischen Milieu groß geworden ist, in einer Zeit als man noch durchaus von einem konfessionellen Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken reden konnte, diesem Motiv zu begegnen. Die Zeiten des Kulturkampfes der Bismarck-Ära waren noch in Erinnerung, als es entstand.

Aber gerade vor dem allgemeinen kulturellen Hintergrund der Epoche ist die Darstellung eben kein katholisches Motiv, sondern ein Beispiel für die Umsetzung persönlicher Religiosität in ein Kunstwerk. Wir müssen zwischen kirchlicher Kunst dieser Zeit und außerkirchlicher, privatreligiös motivierter Kunst differenzieren – wozu dieses Werk ebenso gehört, wie etwa Heinrich Vogelers oben erwähntes Familienbild. Die individuelle Religiosität der Zeit um und nach 1900 überwand die konfessionellen Grenzen. In diesem Fall verbietet sich also die Festlegung, es handle sich um ein katholisches oder protestantisches Motiv. Privatreligion ist nichts, in das man hineingeboren wird, sondern eine Form der Religiosität, die man frei wählt. Im Falle Réés bedeutet dies auch die freie Entscheidung für eine religiöse Heimat.

Die Sichtweise der Künstlerin spiegelt sich auch in der visionären Wirkung des Bildes wieder. Es ist keine reale Szene gemeint – schon die merkwürdige Übergröße der Figuren würde diesem Verständnis widersprechen –, sondern eine persönliche Vision der Künstlerin. Der Eindruck des Unwirklichen wird noch durch die Einbeziehung des Malgrundes verstärkt. Die Szene erscheint wie in Mondlicht getaucht. „[E]ine erregende Schärfe der Farben wird Träger der Empfindung. Seltsam mystische Inbrunst liegt über“ dem Bild.<sup>73</sup>

Ein weiteres Argument für eine privatreligiöse Interpretation des Bildes ist die Einbeziehung des Lammes in die Komposition, das in kirchlichen Darstellungen der Verkündigung ausgesprochen selten vorkommt, wenn es nicht sogar eine kompositorische Erfindung der Künstlerin ist. Das Lamm als Symbol des Jesus-Kindes bringt die Mutter-Kind-Thematik mit ins Spiel, die im Werk Anita Réés eine so prominente Rolle spielt. Die Spiritualisierung der Mutterschaft und der Geburt bilden das Zentrum der Bildaussage. Der privatreligiöse Charakter des Bildes macht allerdings die weitergehende Interpretation unmöglich: Wir können nicht sagen, ob die Künstlerin hier auf einen eigenen Kinderwunsch anspielt, oder ob die noch nicht erblühte Pflanze auf dem Fenstersims neben Maria ikonografisch als Verweis auf die bevorstehende Mutterschaft gelesen werden soll.

### Schlussbetrachtung am Beispiel von Bildern aus den letzten Lebensjahren

Abschließend soll auf das wohl bedeutendste religiöse Werk Anita Réés eingegangen werden, das Langenhorner Altar-Triptychon aus den Jahren 1930/31. Es zeigt die Pas-

<sup>73</sup> Art. Moderne deutsche Malerei (wie Anm. 37).

sion Jesu: den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und die Gefangennahme im Garten Gethsemane, nicht jedoch die Kreuzigung. Auf den Außentafeln ist das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen dargestellt.<sup>74</sup> In diesem Bilderzyklus kulminieren mehrere Themen der vorliegenden Arbeit: das Problem der Ausgrenzung Rées, ihre Position als „Fremde“ und das Verhältnis zwischen ihrer persönlichen künstlerischen Spiritualität, wie sie etwa in dem zuvor beschriebenen Verkündigungsbild zum Ausdruck kommt und explizit kirchlicher Auftragskunst. Im Fokus der Altarbilder kann zudem der Versuch eines Resümees unternommen werden.

Wie oben dargestellt wurde, lassen sich im Rahmen der Auftragsvergabe seitens der Jury keine offen gegen Rée gerichteten Diskriminierungen nachweisen. Jedoch bleibt dieser Befund im Licht des weiteren Schicksals der Bilder zwiespältig – genauso wie das Verhalten einzelner Mitglieder der Jury und des Kirchenvorstandes gegenüber Rée.

Karl Horn, der damals als Senior die leitende Figur des protestantischen Kirchenlebens in Hamburg war, blieb von den nationalsozialistischen Anfeindungen gegen Rée zwar unbeeindruckt. Anlässlich des Gottesdienstes zur Eröffnung der neuen nationalsozialistisch dominierten Bürgerschaft am 10.5. 1933 fand er jedoch nichts dabei, Adolf Hitler als „gottgesandte[n] [...] Reichsschmied“ zu titulieren.<sup>75</sup> Diese Huldigung half ihm nicht, seinen Posten zu behalten. Als noch im selben Jahr auch in der Leitung der Hamburgischen Kirche das nationalsozialistische Führerprinzip installiert wurde, setzte man ihn ab und schuf statt des Senioramtes das des Landesbischofs. Simon Schöffel, ein linientreuer Nationalsozialist, wurde erster Bischof.

Eine ähnlich schillernde Person in der Jury war Max Sauerlandt, der damals Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und einer der frühesten Förderer des deutschen Expressionismus war. In den Kreisen um Anita Rées Verwandten Aby Warburg galt er um 1930 als „Nazi“, in NSDAP-Kreisen selber aber als „Kommunist“.<sup>76</sup> In einer Sitzung der Langenhorner Auswahlkommission stellte er die Entwürfe Rées als Beispiele südlich inspirierter Kunst der ‚nordischen‘ Kunst gegenüber. Er stimmte als einziger für den Entwurf von Arthur Illies, den er als Vertreter deutsch-völkisch-religiöser Kunst schätzte. In der Rechtfertigung seiner Ablehnung der Réeschen Entwürfe berief er sich auf deren angeblichen Mangel an innerlich gefühlter Religiosität, die er Illies umgekehrt zusprach. Mit der Ablehnung Illies habe sich die Kirche unwillig gezeigt, „die höchste religiöse Kunst ihrer Zeit bei sich aufzunehmen“.<sup>77</sup> Ihm sei „bei aller persönlichen, vom Überkommenen abweichenden Gestaltung des geistigen Inhalts der biblischen Historien“ eine überzeugende Gesamt-

<sup>74</sup> Die Bilder sind ausführlich beschrieben in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 152–169. Vgl. auch Helge Martens, Die Altarbilder der Anita Rée in der Ansgarkirche, (Online-Ressource: Homepage St. Ansgar), besucht am 28.5. 2014.

<sup>75</sup> Zit. n. Rainer Hering, Bischofskirche zwischen „Führerprinzip“ und Luthertum. Die Evangelisch-Lutherische Kirche im Hamburgischen Staate und das „Dritte Reich“, in: ders./Inge Mager (Hgg.), Kirchliche Zeitgeschichte (20. Jahrhundert), Hamburgische Kirchengeschichte in Aufsätzen, Teil 5 (Arbeiten zur Kirchengeschichte Hamburgs, Bd. 26), Hamburg 2008, 155–200, hier 169.

<sup>76</sup> Vgl. Saehrendt, „Die Brücke“ (wie Anm. 38), 50, Fußn. 29. Hinweise auf Sauerlandt als Förderer des nordischen Expressionismus und „Kämpfer für die wahrhaft deutschen künstlerischen Werte“ ebd. u. ö., Zit. 50.

<sup>77</sup> Schreiben vom 28.11. 1930. Quellen und Dokumente zum St. Ansgar-Triptychon, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 236, Nr. 127. Folgendes ebd.

komposition gelungen. Den „Gegensatz Illies – Rée“ stellte Sauerlandt auf die Linie des „alten Gegensatz[es] zwischen nordischer und italienischer Kunst“. Bei Rées Entwürfen vermisse er „Zeichen [...] von klarer innerer Vorstellung des Notwendigen und die Aufreihung der wie aus einer Schablone gewonnenen fünf Jungfrauen bedeutet nicht typisierende Monumentalität, sondern künstlerische Armut.“ Exemplarisch steht die Haltung Sauerlandts für die Engführung des Verständnisses moderner deutscher Kunst auf den nordischen Expressionismus in der Kunstgeschichtsschreibung der Weimarer Republik, durch die das Vergessen solcher Künstler wie Rée mitbedingt worden ist. Umgekehrt trug etwa Sauerlandts unermüdlicher Einsatz für die künstlerische Anerkennung seines Freundes Emil Nolde dazu bei, dass diesem nach 1945 sein Platz in der Riege der wichtigsten deutschen Avantgardisten gewahrt blieb. Sauerlandt selbst wurde nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ebenso verfeimt wie die meisten von ihm geschätzten Künstler. Hier soll kein qualitativer Vergleich zwischen Rée und Künstlern wie Nolde angestellt werden. Doch die Wirkung solch zwiespältiger Figuren wie Sauerlandt auf die ästhetische Erinnerungskultur Deutschlands ist nicht zu unterschätzen.

Gleichwohl hatte sich Rée in der Konkurrenz um die Vergabe des Langenhorner Auftrages gegen den impliziten Vorwurf, ihre Kunst sei undeutsch und oberflächlich, noch einmal durchsetzen können – aber eben nur vorläufig. Es war nur eine Frage der Zeit, bis sie gegenüber rechtslastigen Vertretern einer konservativen nordischen Kunst wie Arthur Illies keine Chance mehr gehabt hätte.<sup>78</sup> Doch schon die fertigen Bilder für St. Ansgar erlitten das Schicksal des Abgelehnt- und Vergessenwerdens. Sie wurden auch vor 1933 nur ein einziges Mal kurz provisorisch ausgestellt, schließlich ausgelagert und im Bombenkrieg höchstwahrscheinlich zerstört. Dieser Befund ist wohl nur als Beleg einer sich immer deutlicher abzeichnenden Ablehnung Rées zu verstehen.

Vor 1933 blieben die Vorbehalte gegenüber Rée außerhalb der Nazikreise noch weitgehend unausgesprochen. Oder, um im oben schon einmal verwendeten Bild zu bleiben: sie waren lediglich hinter der schönen, noch intakten Fassade bürgerlicher Toleranz in Hamburg wirksam. Nachdem kein Hamburger Politiker die Nazipolitik mehr als „Kulturschande“<sup>79</sup> kritisierte, waren die Dämme gebrochen.

Analoges gilt für Ressentiments gegenüber Christen jüdischer Herkunft. Sie waren auch in Hamburg latent schon lange vorhanden. Gerade in protestantischen Kreisen, und dort vielleicht sogar eher als in Kreisen der gehobenen Hamburger Gesellschaft. Im Kirchenvorstand von St. Lukas/St. Ansgar saß mit Carl Clasen 1930 ein Mitglied der rechtsnationalistischen Deutschen Christen. Clasen erlangte nach 1933 in dieser kirchlichen Gruppierung eine hohe Position. Er gehörte zwar nicht zum Auswahl Ausschuss für die Altarbilder von St. Ansgar, aber schilderte noch 1959 rückblickend die anscheinend von ihm geteilte negative Stimmung gegen die „uns fremd anmutende Darstellung“ des Abendmahles in der Gemeinde.<sup>80</sup> Clasen steht exemplarisch für die

---

<sup>78</sup> Zu Illies vgl. Anm. 48.

<sup>79</sup> So bezeichneten politische Vertreter des Hamburger Staates bis 1933 die sich abzeichnende Politik der Nationalsozialisten in Hamburg. Vgl. Grenville, *The Jews and Germans of Hamburg* (wie Anm. 31), 58.

<sup>80</sup> Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 168. Quellen und Dokumente zum St. Ansgar-Triptychon, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 245, Nr. 154.

Erosion *gemeinsamer* jüdisch-christlicher Werte im Protestantismus seit spätestens 1933. In den Jahrzehnten vor der Machtergreifung hatte sich im deutschen Protestantismus eine antidemokratische und deutsch-christliche Religiosität immer weiter verbreitet, welche aber noch nicht vorherrschend war. Zum Dammbbruch kam es auch hier erst, als der erste Mann in der Landeskirche nicht mehr dezent den Einfluss völkischen und nationalsozialistischen Gedankengutes eindämmte, sondern offenkundig tat, er setze sich für Christen jüdischer Herkunft nicht mehr besonders ein.<sup>81</sup> Ein mögliches Indiz für Auswirkungen deutsch-christlicher Tendenzen, auch im Langenhorner Auswahlverfahren, ist der Umstand, dass man Rée aufforderte, den „jüdische[n] Typus“ des Christus ihrer ersten Entwürfe abzumildern.<sup>82</sup> Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gab es zahlreiche Versuche, die angebliche arische Herkunft Jesu nachzuweisen, der dann auch noch zum erbitterten Feind der Juden erhoben wurde. Das wirkungsmächtigste Beispiel ist wohl Houston Steward Chamberlains Bestseller über die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. Oder man kreierte gleich den Typus eines *deutschen* Christus.<sup>83</sup> Die nationalkirchlichen Gruppierungen der späten Jahre der Weimarer Republik und danach griffen diese Tendenzen auf und trieben sie auf die Spitze. Als Beispiel kann man eine Äußerung des Hamburger Pastors Robert Stuever aus dem Jahr 1937 anführen:

„Die nationalkirchliche Bewegung ‚Deutsche Christen‘ setzt sich ein für die Überwindung und Beseitigung alles jüdischen und fremdvölkischen Geistes in den kirchlichen Lehr- und Lebensformen und bekennt sich zum Deutschen Christentum als der artgemäßen Religion des deutschen Volkes. Christus ist nicht Spross und Vollender des Judentums, sondern sein Todfeind und Überwinder.“<sup>84</sup>

Rée umging die an sie herangetragene Forderung auf ihre Weise. Sie stellte Christian Selle, ihren Freund und Begleiter der glücklichen Jahre in Positano, als Christus dar und schuf mit diesem Portrait eines wirklich existierenden Individuums in der Rolle des Christus ein Beispiel für die Individualisierung und Privatisierung vormals typi-

<sup>81</sup> So Franz Tügel, der seit 1934 Hamburger Landesbischof war. Von ihm stammt die Äußerung „Eine Verantwortung für die evangelischen Glieder der jüdischen Rasse habe ich nicht, denn die Getauften sind nur in ganz seltenen Fällen wirkliche Glieder der Gemeinde gewesen. Wenn sie heute mit in das Ghetto abwandern müssen, dann sollen sie dort Missionare werden. Nicht sie bedürfen der Seelsorge, sondern ihre unbekehrten Rassegenossen. So würde ihnen auch der Apostel Paulus sagen.“ Brief an Pastor Wilhelmy vom 28. 11. 1941 (Personalakte Wilhelmi, neka, 32.03.01, Bl. 120). Zit. n. Ulrich Hentschel/Franz Tügel/Adolf Drechsler/Hans-Ludwig Wagner – Ausgrenzung statt Brüderlichkeit (Ausstellungsmaterial des Arbeitsbereiches Erinnerungskultur in der Evangelischen Akademie der Nordkirche).

<sup>82</sup> Besprechung des Kirchenrats am 10. 2. 1931. Quellen und Dokumente zum St. Ansgar-Triptychon, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 238, Nr. 133.

<sup>83</sup> Zu Chamberlain vgl. als ein Beispiel für viele Wolfgang Wippermann, Rassenwahn und Teufels Glaube, Berlin 2005, 47f. Vgl. zum deutschen Christus etwa den populären Roman Hilligenlei von Gustav Frenssen, von dem schon in seinem Erscheinungsjahr 1905 120000 Exemplare verkauft wurden. Frenssen kontrastiert in seinem Roman norddeutsche Menschen und Verhältnisse mit dem Topos der Großstadt, der für negative Werte steht, und will dadurch deutlich machen, dass die ‚Gesundung des Modernen‘ aus ‚völkischem Geist‘ zu erwarten sei.

<sup>84</sup> Zit. n. Lisa Strübel, Between prophecy, politics and pragmatism – Denazification in the Lutheran Church in Hamburg, in: Rainer Hering/Inge Mager (Hgg.), Kirchliche Zeitgeschichte (wie Anm. 75), 297–354, hier 330.



sierter religiöser Kunst. (Abb. 4) Selle entsprach sichtlich nicht dem „arischen Typus“. Und möglicherweise hat sie das Problem der Verfolgung nichtarischer Menschen in ihrem Triptychon verarbeitet. Helge Martens, Pastor an St. Ansgar, schließt es in seiner Besprechung der Bilder nicht aus, dass Hitler und Goebbels auf dem Abendmahlsbild in der Rolle von Jüngern dargestellt sind, die Jesus verraten haben. Auf der Tafel mit dem Einzug in Jerusalem erkennt Martens in den Armgesten der grüßenden Menge eine Anspielung auf den Hitlergruß, gegen den Jesus einen abwärts gerichteten segnenden Gestus setzt. In der Szene der Gefangennahme Jesu erkennt Martens die Gesten der Menge wieder, jedoch nicht als Grüßen, sondern als Ergreifenwollen, womit die wahren Absichten der Menge entlarvt wären. Rée hätte dann „die Passion Christi auch zum Hinweis auf die Passion der Juden in Deutschland“ gemacht, bzw. diese Entwicklung vorausgeahnt.<sup>85</sup>

Ihre Langenhorner Bilder sind jedenfalls – gegen Sauerlandts Vorwurf – ein Dokument tiefempfundener persönlicher Frömmigkeit, ein echtes Beispiel ihrer künstlerischen Spiritualität und keine bloß oberflächlich ausgeführte kirchliche Auftragsarbeit. Fritz Schumacher spricht in einer Beschreibung des Triptychons von „einem durch und durch *religiösen* Bilde“ und meint: „[W]ir spüren etwas von jener Besessenheit, die uns nur bei wenigen ganz frommen Malern dieser Vorgänge entgegenschlägt. [...] Die Künstlerin empfand die Tragik und Größe des *bewussten Opfers*.“<sup>86</sup>

Wie bei ihrer Umsetzung des Gleichnisses von den klugen und törichten Jungfrauen in der Schule an der Uferstraße, hebt sie das Überchristliche, Allgemeinmenschliche der jeweiligen Situationen hervor.<sup>87</sup> Und auch in diesem Fall ließ sich die Künstlerin nicht zu deutschtümelnden Bekenntnissen hinreißen, um dem Zeitgeist zu gefallen. Die Mitglieder des Kirchenvorstands sahen freilich in Rées Version nicht das Eigenständige, sondern „die Möglichkeit einer christlichen Glaubensauffassung fremder Symbolik“.<sup>88</sup>

Die Querelen um ihre Beschäftigung mit der Langenhorner Passion waren aber wohl ein Wendepunkt ihres künstlerischen Selbstverständnisses und Selbstbehauptungswillens. Außerdem ist es wohl auch nicht übertrieben, zu behaupten, sie habe von diesem Zeitpunkt an die Gewissheit verloren, in der ihr vertrauten Kunstwelt Heimatrecht zu besitzen. Die Kunst gab ihr bisher Stabilität und Sicherheit im Leben.<sup>89</sup> Zu ihren Künstlerkollegen in der Hamburger Sezession pflegte sie zuletzt jedoch nur noch oberflächliche Beziehungen und auf Sylt beklagte sie, wie sehr ihr die „künst[erische] Ausweglosigkeit“ zu schaffen mache.<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Die Altarbilder der Anita Rée in der Ansgarkirche, (Online-Ressource: Homepage St. Ansgar), besucht am 28. 5. 2014.

<sup>86</sup> Georg Heise/Hildegard Heise, Anita Rée. 1885 Hamburg 1933. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden, Hamburg 1968, 23.

<sup>87</sup> So die eigene Erklärung ihrer Sicht des biblischen Gleichnisses. Quellen und Dokumente zum Wandbild Uferstraße, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 230, Nr. 115.

<sup>88</sup> Quellen und Dokumente zum St. Ansgar-Triptychon, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 243, Nr. 142 (Sitzungsprotokoll vom 7. 3. 1932).

<sup>89</sup> Vgl. Erhard, Anita Rée (wie Anm. 4), 96.

<sup>90</sup> Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr. 101 (Brief vom 6. 10. 1932), in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 223.

Aber wie stand es um ihre religiöse Heimat? Wir wissen nicht, wie oben bereits gesagt wurde, ob ihre eigene Eppendorfer Gemeinde ihr eine solche sein konnte. Ja wir wissen nicht einmal, in wie weit ihre persönliche Disposition zum Leiden sie ins Abseits getrieben hatte. Wir spüren bei ihr jedoch die Sehnsucht, in der Kunst auch ein religiöses Zuhause zu finden. Doch die Identifikation mit einer religiösen Heimat im Hier und Jetzt der Kunstwelt war, ohne die Zugehörigkeit zu einer gleichgesinnten Gruppe, letztlich gescheitert:

„ich kann mich in so einer Welt nie mehr zurechtfinden und habe keinen einzigen anderen Wunsch, als sie, auf die ich nicht mehr gehöre, zu verlassen. Welchen Sinn hat es – ohne Familie und ohne die einst geliebte Kunst und ohne irgendeinen Menschen – in so einer unbeschreiblichen, dem Wahnsinn verfallenen Welt weiter einsam zu vegetieren und allmählich an ihren Grausamkeiten innerlich zugrundezugehen? [...] Jetzt leben wir nicht mehr im Zeitalter der Qualität und der Fähigkeit, sondern in dem der (jüdischen) Großmutter, trotz aller bis zum Ekel propagierten Jugend.“

So urteilte sie, quasi heimatlos im Nirgendwo geworden, im Sylter Winter in ihrem letzten Brief.<sup>91</sup> Gleichwohl bemühen noch ihre letzten Aquarelle biblisch-religiöse Symbolik: vor allem den Regenbogen als Zeichen des Bundes, der Erlösung und eine bessere Zukunft verheißt, die Oase und den Leuchtturm (Abb. 5), der vergleichbar der Kirchturm-Symbolik in Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Friedhofstor* als Wegweiser in ein besseres Jenseits des Grabes steht.<sup>92</sup>

### Abstract

Anita Rée (1885–1933) was a Hamburg artist who enjoyed high reputation during the twenties of the Weimar Republic in circles of the audience, the artist's colleagues and the art critics. Her pictures achieved top prices at the market for German expressionists and New-Objectivity-avant-garde. However, a history of exclusion, by which she was concerned as a Christian of Jewish origin, let this fame fall into oblivion fast. In the new empire of the Nordic-German art and ‚völkisch religiosity‘, in which the dividing line between German and non-German art was coined more and more sharply, there was no more place for her. Strictly speaking the history of her exclusion has not concluded yet. An investigation of these motives furthermore gives evidence about the artist's self-conception.

<sup>91</sup> Allgemeine Korrespondenzen von und an Anita Rée Nr.112, in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm. 4), 227.

<sup>92</sup> Kunsthalle Bremen. Vgl. zu Rées letzten Bildern Bruhns, Anita Rée, 188f.



Abb. 1: Mutter und Kind, um 1915; mit freundlicher Genehmigung Maike Bruhns.



Abb. 2: Kleine Ruhe auf der Flucht; mit freundlicher Genehmigung Maike Bruhns.



Abb. 3: Verkündigung; Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung.



Abb. 4: St. Ansgar-Triptychon, Einzug und Abendmahl; mit freundlicher Genehmigung der Kirchengemeinde St. Ansgar, Hamburg.



Abb. 5: Landschaft mit Regenbogen; Privatbesitz, mit freundlicher Genehmigung.