



.....
Abb. 1: Karl Schmidt-Rottluff, *Gartenstrasse frühmorgens*, um 1906,
Kunstsammlungen Chemnitz

DAS RAUSCHEN DER FARBEN

Rhythmus, Richtung und Materialität bei Karl Schmidt-Rottluff

Hans Dieter Huber

Materialität

Das Gemälde *Gartenstrasse frühmorgens* von um 1906 (Abb. 1) ist wie viele Bilder Karl Schmidt-Rottluffs aus diesem Jahr auf Pappe gemalt. Pappe oder Karton ist ein einfaches und billiges Trägermaterial, das wesentlich günstiger als Leinwand ist. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts war es bei den Malern der Avantgarde sehr beliebt und wurde in der Pleinairmalerei eingesetzt.¹ Die Pappe wurde von Schmidt-Rottluff selbst mit einer relativ dicken und unregelmäßigen Grundierung überzogen. Sie ist unterschiedlich stark aufgetragen und mit einem breiten Pinsel kreuzförmig in verschiedene Richtungen verstrichen worden, so dass eine Art von diagonaler Oberflächentextur entstanden ist, die an einigen Stellen unter dem Farbauftrag gut zu erkennen ist (Abb. 2). Man kann diese kreative Art der Grundierung auch an dem – wahrscheinlich unvollendeten – Gemälde *Frau mit Kind*, um 1906, erkennen, bei dem der Hintergrund freigelassen wurde und so die Grundierung ebenfalls deutlich sichtbar ist (Abb. 3). Diese wurde mit einem breiten Pinsel in wellenförmigen Linien aufgetragen und korrespondiert mit dem späteren, ebenfalls wellenförmigen Farbauftrag. Pappe und Malgrund waren stark saugend, so dass das Bindemittel der Ölfarben in den Grund hineingezogen und neben der eigentlichen Farbe als fettiger Ölrand stehengeblieben ist. Die Malpappe und die Grundierung entziehen der Ölfarbe das Bindemittel und lassen die Farbe matt und trocken wirken. Es hat den Anschein, als ob dies ganz bewusst so vom Künstler eingesetzt worden ist.

Erich Heckel berichtet in einem Brief vom 20. März 1924 an Max Sauerlandt, dem damaligen Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, von dieser speziellen Maltechnik: „Aber schon damals stellten wir uns die Grundierung der Leinwand oder Pappe selbst her, durch einen Auftrag von Leim und Schlemmkreide mit geringem Ölzusatz. Dieser Grund saugt einen Teil des Öls aus der aufgestrichenen Farbe auf [...]. Dadurch wird die Farbe wie auf Ölgrund oder bei vielem Übereinandersetzen [nicht] glänzend, sondern matt, stumpf austrocknen, mit einer Oberflächenlichtbrechung.“²

Format und Komposition

Das Format des Bildes ist fast quadratisch. Es beträgt 71,5 × 71 cm. Relativ viele Gemälde aus dem Jahr 1906, die auf Pappe gemalt wurden, besitzen ungefähr dieselbe Kantenlänge von 71 cm.³ Karl Schmidt-Rottluff scheint industriell gefertigten Karton benutzt und diesen jeweils mit einem Messer zurechtgeschnitten zu haben.⁴ Das Bild ist so aufgebaut, dass die Straße in der Mitte des Bildes fluchtet. Der Horizont liegt etwas über der Bildmitte. Der Himmel nimmt



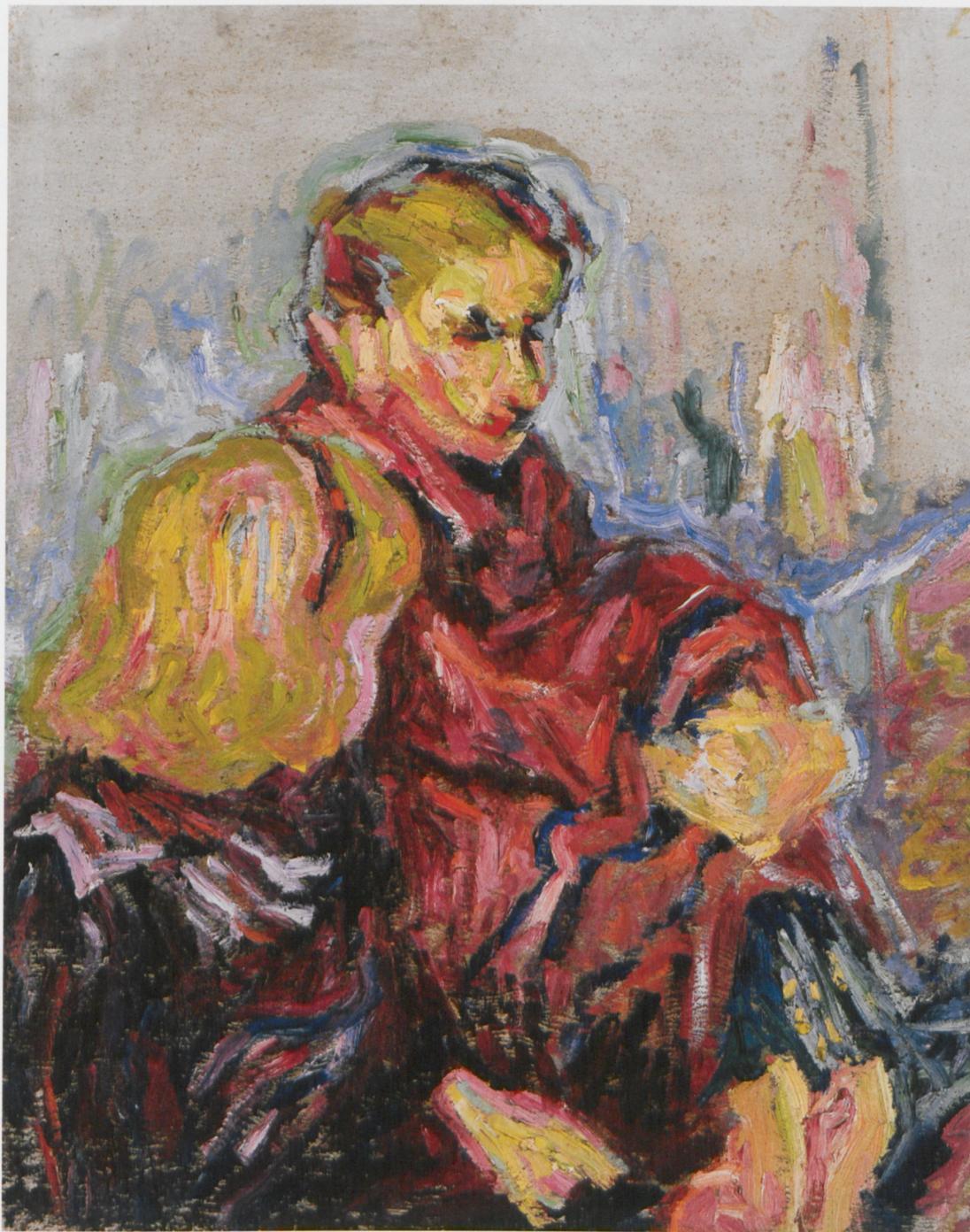
zwei Fünftel und der Vordergrund drei Fünftel der Höhe ein. Es handelt sich um eine klassische Bildproportion. Ein orangerotes Haus wird vom linken und vom oberen Bildrand angeschnitten. Auf der rechten Seite des Weges erkennt man zwei Telegraphenmasten, welche den räumlichen Tiefeneindruck verstärken. Auf der rechten Seite des Bildes ist ein in blaugrünen Tönen wiedergegebenes, einstöckiges Gebäude zu sehen. Im Hintergrund sind unscharf und verwaschen zwei weitere einstöckige Gebäude mit einem Satteldach angedeutet.

Der Farbauftrag

Die Ölfarben sind mit einem etwa 1,5 cm breiten Borstenpinsel dick und pastos auf die Grundierung aufgetragen. Wahrscheinlich handelt es sich bei den verwendeten Farben um industriell gefertigte Tubenfarben, die in diesen Jahren zum Beispiel von der Firma Dr. Fr. Schoenfeld aus Düsseldorf käuflich erworben werden konnten. In Dresden gab es zur damaligen Zeit sechs verschiedene Künstlerbedarfshändler.⁵ In kurzen, parallelen Schraffuren versucht Karl Schmidt-Rottluff, den Gegenständen eine bestimmte Richtung und einen bestimmten Rhythmus zu geben. So ist der Zaun links vom Weg in fast senkrechten Schraffuren angelegt. Der Zaun vor dem rechten Gebäude ist ebenfalls mit kurzen, senkrechten Strichen dargestellt. Die Dächer der beiden im Hintergrund befindlichen Gebäude sind dagegen mit fast waagerechten Strichen gezogen, so dass eine räumliche Tiefe der Dächer angedeutet wird. Ein ganz anderer Duktus herrscht am Wegrand oder auf der Straße selbst. Der linke Wegrand, in Gelb- und Grüntönen wiedergegeben, ist mit diagonalen Strichen gesetzt, während der rechte Feldrand aus der Mitte eines dunkelblauen Grabens, eines Baches oder Rinnsals herauszuwachsen scheint. Ganz rechts stößt

.....
Abb. 2, linke Seite, oben: Karl Schmidt-Rottluff, *Gartenstrasse frühmorgens*
(Detail), um 1906, Kunstsammlungen Chemnitz

Abb. 3, rechte Seite: Karl Schmidt-Rottluff, *Frau mit Kind*, um 1906,
Kunstsammlungen Chemnitz, Leihgabe aus Privatbesitz



man auf ein angeschnittenes spitzes Dreieck, das in den Farben Rot, Braun und Grün offensichtlich einen Acker oder ein Feld bezeichnet. Der Weg ist mit relativ unentschiedenen, längeren Pinselstrichen in Richtung auf den Horizont hin entwickelt worden. Dort werden die andrängenden Farblinien von einigen waagerechten, kurzen und sehr pastos gesetzten Farbschraffuren gestoppt. Dahinter entfaltet sich ein in diagonalen Pinselstrichen gemalter blauer Dunst, der sich im Himmel in verschiedene helle Orange-, Rosa- und Grüntöne aufzulösen beginnt. Der Pinselstrich wird steiler, so dass es den Anschein hat, als würden die Farben von oben nach unten auf die Dächer herunterprasseln.

Die Wirkung des Bildes ist extrem flächig und nah. Lediglich die beiden Telegraphenmasten und die in denselben Farben wiedergegebenen Dachschrägen der beiden hinteren Häuser sorgen für einen räumlichen Tiefeneffekt. In der Kunstgeschichte hat man schon 1913 zwischen dem Darstellungswert und dem Eigenwert einer Farbe unterschieden.⁶ Karl Schmidt-Rottluff war in seinen Gemälden der Jahre 1905 bis 1907 sehr stark am Eigenwert der Farbe und der Spur, die sie auf der Oberfläche hinterlässt, interessiert. Das starke Vorantreiben und Radikalisieren der Farbmaterie und des Farbauftrags war auch eine Kritik an den Bedingungen traditioneller Farbigeit auf einer Fläche. Es wurde klarge stellt, dass Farbe eine plastische Materie ist, die man pastos wie ein Relief auftragen kann und dass dies auch ein legitimer malerischer Akt ist. Ferner wurde die Farbe so, wie sie aus der Tube kommt, also weitgehend ungemischt und allenfalls mit Weiß aufgehellt, aufgetragen. Diese Verfahrensweise wurde von Erich Heckel bestätigt: „Ziemlich gemeinsam wird bis etwa 1908 die Ölfarbe in der Konsistenz verwendet, wie sie aus der Tube kommt.“⁷

Das Bildmotiv

Das Bild *Gartenstrasse frühmorgens* ist höchstwahrscheinlich in den Semesterferien im April oder Mai 1906 anlässlich eines Aufenthaltes bei seinen Eltern in der Mühle von Rottluff, einem damaligen Vorort von Chemnitz, entstanden. Es zeigt die Gartenstraße in Chemnitz-Rabenstein mit Blickrichtung nach Norden oder Nordwesten. Die Straße liegt nur wenige hundert Meter von seinem Elternhaus entfernt. Es existieren noch zwei weitere Bilder aus demselben Jahr, welche ebenfalls die Gartenstraße zeigen. Das zweite Bild, *Häuser in der Gartenstraße* (Abb. 4), ist fast gleich groß wie *Gartenstrasse frühmorgens*.⁸ Hier läuft die Straße von rechts unten nach links oben gegen die Leserichtung. Auch die Farbpalette ist sehr ähnlich, allerdings sind die gesamte Bildkomposition und der Bildaufbau noch nicht so präzise und strukturiert. Die Pinselstriche sind länger, intuitiver und unsystematischer eingesetzt. Die hellblauen Pinselschraffuren schei-

nen atmosphärisch über der Bildoberfläche zu schweben und sich im Hintergrund über das Haus im Mittelgrund hinweg in den Himmel zu erheben. Insbesondere das zweite Haus von links ist in der Farbgebung unentschieden dargestellt. Schmidt-Rottluff probierte, übermalte und korrigierte mehrfach die farbige Erscheinung. Es ist ein undifferenzierter Braunton geworden. Auf dem dritten Bild, *Gartenstrasse* (Abb. 5), befinden sich die Telegraphenmasten auf der linken Seite des Weges. Das Motiv ist also aus der Gegenrichtung gemalt worden. Der Standpunkt des Malers und des Betrachters befindet sich leicht rechts von der Straße in einem rotbraunen Acker oder Feld.

Gartenstrasse frühmorgens ist dagegen wesentlich systematischer entwickelt. Die Pinselstriche sind in kurze und lange, diagonale, senkrechte und waagerechte Schraffuren unterschieden. Die Tubenfarben sind nur mit Weiß, aber nicht mehr mit Schwarz abgemischt worden. Nach dem Sommeraufenthalt bei Emil Nolde auf der Insel Alsen ist die Farbgebung der neuen Gemälde Karl Schmidt-Rottluffs noch präziser und klarer geworden. Die Ölgemälde *Holzstoss*⁹ und *Straße im Norden*¹⁰, beide von 1906, weisen eine Farbkonzeption auf, aus der die mit Weiß gemischten Pastelltöne wie Hellgelb, Hellrosa und Hellblau gänzlich verschwunden sind.

Die Reihenfolge der Entstehung

Häuser in der Gartenstraße (Abb. 4) ist der erste Versuch, da es noch am unentschiedensten in der gesamten Komposition, der Ausrichtung der Pinselstriche sowie der Farbigkeit wirkt. Es ist noch am ehesten mit Bildern von 1905 wie *Haus am Augustmittag* (Abb. 10) oder *Bahndamm im Winter*¹¹ vergleichbar. Danach ist das Gemälde *Gartenstrasse* (Abb. 5) entstanden, in dem eine gewisse Klärung der Formen und Pinselstrukturen stattgefunden hat. Hier tauchen zum ersten Mal die für die Räumlichkeit so wichtigen Telegraphenmasten auf. Als letztes Bild ist *Gartenstrasse frühmorgens*, von allen dreien die größte Fassung, gemalt worden. In ihm ist die Farbgebung so präzisiert worden, dass sie bereits auf Bilder wie *Kleiner Garten* oder *Holzstoss*¹² vorausweist, die bei Schmidt-Rottluffs Sommeraufenthalt im Haus von Emil Nolde auf der dänischen Insel Alsen entstanden sind. In diesen Bildern verstärkt sich der pastose Farbauftrag, so dass Rhythmus, Richtung und Autonomie der Farbe weiter radikalisiert werden. Nach der Rückkehr von Alsen im September 1906 konzentrierte sich Schmidt-Rottluff stärker auf einen Rot-Grün-Kontrast, wie in den Gemälden *Lesende Kinder (Lampenlicht)*, *Der Holzschneider (Lampenlicht)* oder auch *Kinder* von 1907¹³ sichtbar. Die Weißabmischungen, die Paul Signac noch erlaubt hatte, sind nun aus dem Farbenspektrum verbannt. Gleichzeitig wird die Abstraktion des Gegenstandes stärker. Die Autonomie der Farbmaterie ist bis an die Grenze der Abstraktion getrieben. Im Jahr

Abb. 4: Karl Schmidt-Rottluff, *Häuser in der Gartenstraße*, 1906,
Kunstsammlungen Chemnitz, Leihgabe aus Privatbesitz

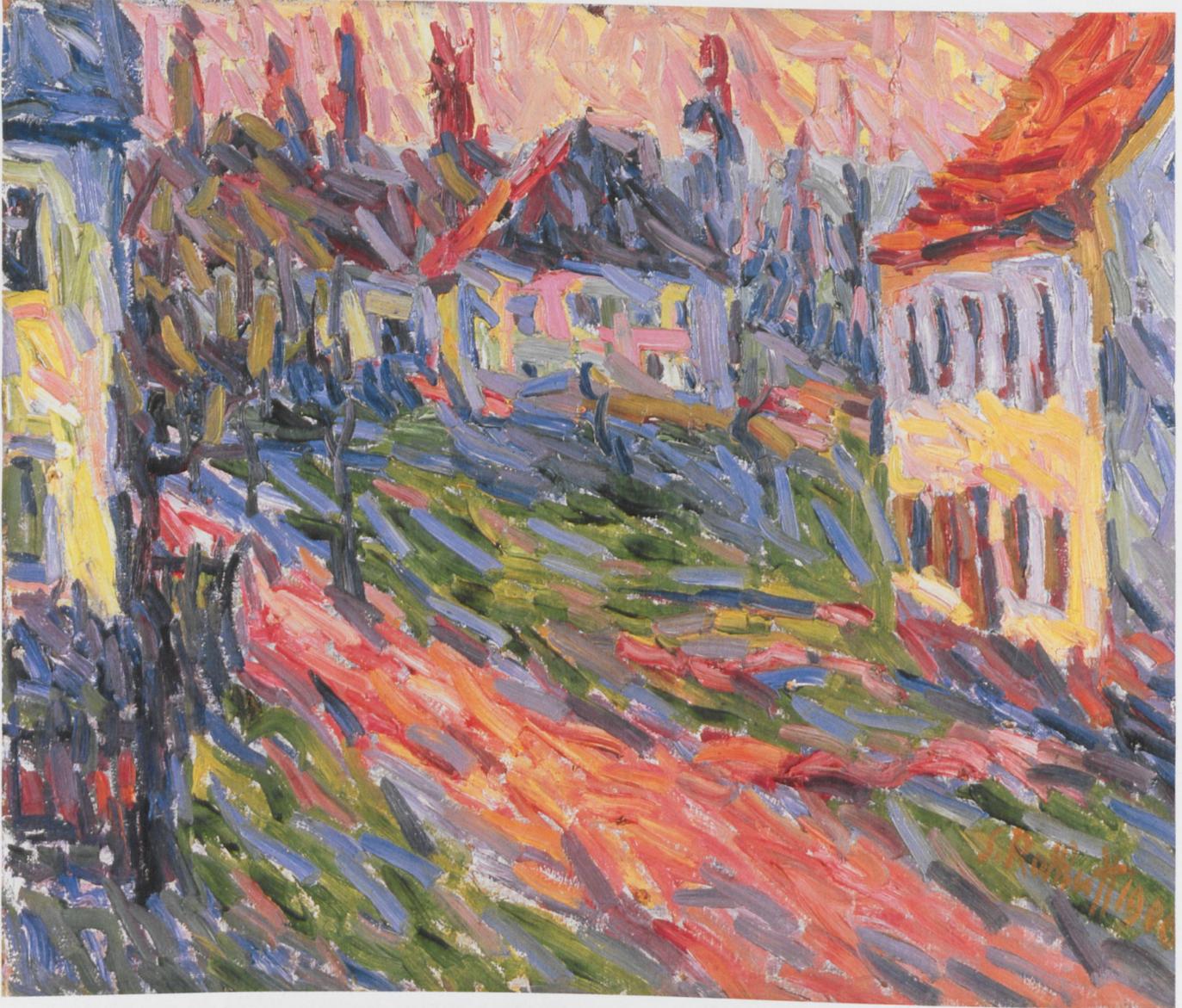


Abb. 5: Karl Schmidt-Rottluff, *Gartenstrasse*, um 1906,
Kunstsammlungen Chemnitz



1907, als Schmidt-Rottluff zum ersten Mal zusammen mit Erich Heckel die Sommermonate in Dangast verbrachte, gab er den Rhythmus und die Richtungsorientierung seines Pinselstriches wieder auf. Er verwendete nun breite, abstrakte Farbflächen, die zum ersten Mal mit dem Spachtel aufgetragen wurden, wie zum Beispiel in *Um die Mittagszeit* von 1907¹⁴.

Die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters

In einem Brief an Gustav Schiefler in Hamburg schrieb Karl Schmidt-Rottluff Mitte Mai 1907: „Rhythmisierung – für das Wort bin ich Ihnen besonders dankbar. Der Rhythmus, das Rauschen der Farben, das ist das, was mich immer bannt und beschäftigt.“¹⁵ Die extreme Richtungsorientierung der Pinselschraffuren erzeugt in der Wahrnehmung des Betrachters eine Scheinbewegung. Seine Augen folgen unwillkürlich den Richtungsimpulsen und Rhythmen der Pinselstriche und vollziehen sie nach. Wir können sehr genau erkennen, mit welcher Geschwindigkeit und Nervosität Karl Schmidt-Rottluff die Farbe aufgetragen hat. Die Wahrnehmung des Bildes trennt sich dabei in zwei verschiedene Ebenen. Bei einem Blick aus der Nähe löst sich die gegenständliche Darstellung völlig auf und man sieht nur ein abstraktes Flimmern und Flirren autonomer farbiger Eigenwerte, wie man sie erst sehr viel später, nämlich in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, bei Künstlern wie Asger Jorn, Willem de Kooning, Jackson Pollock oder dem frühen Jasper Johns findet. Aus einem größeren Abstand von etwa zwei Metern gesehen, beginnen die einzelnen Farbflächen sich zu einer Gesamtfläche zu integrieren, in der man schließlich verschiedene gegenständliche Objekte erkennen kann. Es handelt sich bei dieser Wirkung um eine Form der Gestaltwahrnehmung. Verschiedene Einzelelemente, die entweder eine gemeinsame Farbe oder eine ähnliche Richtung besitzen, werden zu einer gegenständlichen Form zusammengefasst.¹⁶

Diese Art der Malerei befasst sich also auch mit der Wahrnehmung solcher Objekte. Es geht um die Frage, wie sich im Blick des Betrachters eine gegenständliche Welt konstituieren kann, die aus analytischen Grundelementen wie Farbflächen und Pinselstrichen zusammengesetzt ist. Letztendlich stellt dies eine synthetisierende Arbeitsweise dar, wie sie bereits im Neoinpressionismus eines Georges Seurat oder Paul Signac, aber vor allem in der Kunst von Vincent van Gogh vorbereitet wurde. Die Intention dieser Künstler lag darin, die Einheit einer gegenständlichen Welt in kleinste Mikroelemente zu zerlegen und aus dieser Analyse eine neue synthetische Welt der Farben zu schaffen. Diese innovative Leistung wurde von den „Brücke“-Künstlern als inspirierende Innovation angesehen und in ihre eigene Malerei übersetzt.

Der Einfluss Vincent van Goghs auf Karl Schmidt-Rottluff

Im Spätherbst 1905 sahen die „Brücke“-Künstler in der Galerie Arnold in Dresden zum ersten Mal fünfzig Originale Vincent van Goghs, darunter viele Spätwerke aus Arles und Auvers-sur-Oise.¹⁷ Die Bilder müssen Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff stark beeindruckt haben, da sie ihre Malweise radikal veränderten. Die Farbe wurde nun extrem plastisch, dreidimensional und reliefartig auf den Malgrund gesetzt, als ob sie die physische Materialität der Farbe als Farbe an sich vorführen wollten. Die Arbeiten der drei Maler waren in diesem Jahr so ähnlich, dass man sie leicht verwechseln kann. Alle drei benutzten Ölfarben auf grundierter Malpappe und kehrten erst 1907 wieder zur Leinwand zurück. Sie liehen sich auch die Tubenfarben gegenseitig aus. In dicken, dreidimensionalen Strichen wurde die Farbe, direkt aus der Tube und meist ungemischt, auf den Malkarton gesetzt. Die Farbe verselbständigt sich und nimmt ein autonomes Eigenleben an, das fast vollständig unabhängig von ihrer darstellenden Aufgabe ist.

Die „Brücke“-Künstler hielten sich in ihren Farbexperimenten von 1906 aber nicht sklavisch an die Theorie der Neoimpressionisten vom komplementärfarbigem Aufbau des Bildes, und sie versuchten auch nicht, die symbolische Bedeutung der Bildmotive van Goghs zu übernehmen. Sie setzten die Farbe eher intuitiv ein, um ihr einen bestimmten Rhythmus, eine Richtung und einen Ausdruckswert zu verleihen.

Das Gemälde *Gartenstrasse frühmorgens* steht hinsichtlich seiner Malweise in einer besonders engen Beziehung zu van Gogh. Eines der 1905 in der Galerie Arnold gezeigten Werke des niederländischen Malers war *Mittagsstunde* oder *Garten hinter einem Haus* von 1888 (Abb. 6), das unter dem Titel *Garten (Arles)* und der Katalognummer 11 ausgestellt war. Es ist, von Motiv und Malweise her gesehen, dem Gemälde *Gartenstrasse frühmorgens* am nächsten. In seinem Bild setzte Vincent van Gogh die Pinselstriche ebenfalls rhythmisch und richtungsgebunden ein. Insbesondere entwickeln sich die Pinselstriche aus einer diagonalen Schraffur im linken Vordergrund in senkrechte Pinselrhythmen. Vor allem der Wegrand ganz rechts im Bild ist im Malduktus Schmidt-Rottluffs *Gartenstrasse frühmorgens* sehr ähnlich.

Die Gartenstraße im Kontext

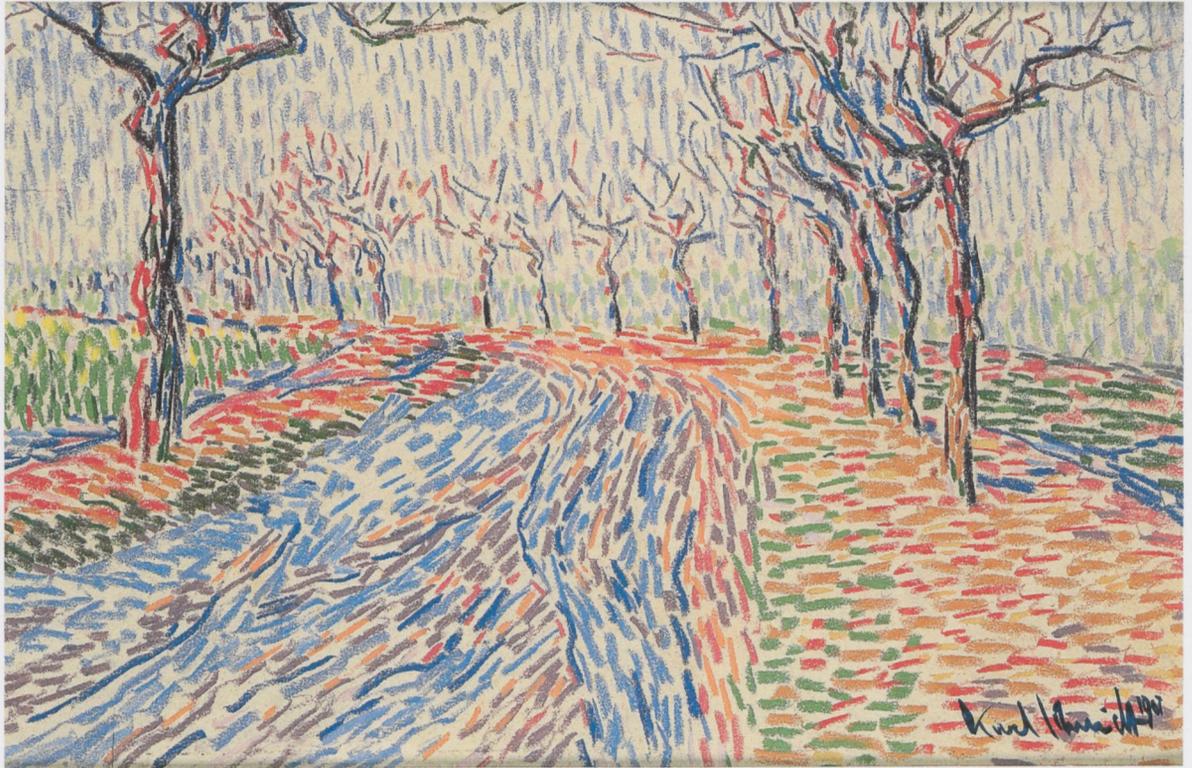
Bis etwa 1904 hatte Schmidt-Rottluff als Schüler am Königlichen Gymnasium in Chemnitz eher kleinere Formate bearbeitet. Er fertigte wunderbare Aquarelle in der sogenannten englischen Manier an. Diese Aquarelltechnik hatte er von seinem Zeichenlehrer Prof. Dr. Otto Uhlmann von den Technischen Staatslehranstalten, wo er seit der Obersekunda jeden Mittwochnachmit-



tag Kunstunterricht erhielt, erlernt¹⁸ und auch einige Ölgemälde auf Pappe und Leinwand ausgeführt. Kurz vor Ende seiner Schulzeit, und somit vor seinem Umzug nach Dresden am 17. April 1905¹⁹, entstand eine großformatige Farbstiftzeichnung mit dem Titel *Landstraße im Frühling* (Abb. 7). Sie ist mit „Karl Schmidt 1905“ signiert und zeigt eine Allee mit unbelaubten Bäumen, was auf ein Entstehen sehr früh im Jahr, spätestens im März, hindeutet. Auffällig ist die pointillistische Struktur der Zeichnung. Hier finden sich erstmals sowohl ein konsequent komplementärer Farbaufbau als auch der Versuch, die Richtung der Kreidestriche zur Kennzeichnung einer virtuellen Bewegung zu benutzen. Diese sehr spezielle Zeichentechnik der Neoimpressionisten und van Goghs muss Schmidt-Rottluff bereits zu diesem Zeitpunkt bekannt gewesen sein. So sind die Felder rechts von der Straße in waagerechten Strichen mit grüner und roter Kreide komplementärfarbig ausgeführt worden. Das Feld links von der Straße ist dagegen in senkrechten grünen, dunkelblauen oder gelben Kreidestrichen wiedergegeben. Auf dem Weg schlängeln sich unruhige blaue, hellblaue, dunkelblaue, orangefarbene und rotbraune Kreidestriche in die Ferne. Der Himmel ist ganz zart mit hellblauen Kreidestrichen getupft und besitzt dadurch einen extremen Höhenzug. Die Striche der Kreide sind sehr bewusst und konzeptionell gesetzt. Sie stehen frei auf dem cremefarbenen Papier.

Aus dem Jahr 1905 existiert ferner ein Gemälde mit dem Titel *Morgen an der Elbe*²⁰. In diesem Bild setzte er bereits die kurzen, flachen Pinselstriche ein, die er bei seiner Auseinandersetzung mit dem Neopointillismus oder der Kunst van Goghs kennengelernt haben muss. In kurzen, waagerechten Farbschraffuren entwickelt sich ein vibrierendes Flimmern der Wasseroberfläche, welches nahtlos in den Hintergrund der Stadt übergeht. Man sieht jedoch, welche Schwierigkeiten er bei der Farbkomposition hatte und wie er gerade bei den Elbkähnen die Farben mehrfach übereinandergesetzt hat, ohne dass ein System oder eine Regelmäßigkeit zu erkennen ist. Diese Unentschlossenheit setzt sich auch in den Bildern *Haus am Augustmittag* oder *Bahndamm im Winter* fort. Er versuchte, die Oberfläche des Bildes in kleine vibrierende Pinselstriche zu zerlegen, was ihm aber nur teilweise gelungen ist. Man darf dabei nicht vergessen, dass Schmidt-Rottluff in der Ölmalerei Autodidakt war. Während die anderen „Brücke“-Künstler im Jahr 1905 nur sehr wenig malten und sich vorwiegend der Zeichnung und dem Holzschnitt widmeten, existieren von Karl Schmidt-Rottluff aus dem Jahre 1905 insgesamt doch immerhin elf Gemälde, von Heckel und Max Pechstein dagegen nur eines und von Kirchner für die Jahre 1904 bis 1906 nur vier Gemälde.²¹ Dies weist auf die große Bedeutung hin, welche die Malerei für Karl Schmidt-Rottluff neben dem Holzschnitt und der Zeichnung besaß.

Erst in den Gemälden des Jahres 1906 gelingt ein konsequenter und systematischer Durchbruch in der Farbverwendung. In diesem Jahr explodierte bei allen drei Künstlern, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, gleichzeitig die Farbe. Sie entwickelten eine starkfarbige, pastose Malerei, die eindeutig von den Werken Vincent van Goghs



.....
Abb. 7: Karl Schmidt-Rottluff, *Landstraße im Frühling*, 1905,
Sammlung Hermann Gerlinger im Buchheim Museum der
Phantasie, Bernried

inspiriert ist. 1907 veränderte Schmidt-Rottluff dagegen seine Maltechnik. Er arbeitete jetzt wieder auf Leinwand und transformierte die parallelen, kurzen Pinselschraffuren in abstrakte, unregelmäßige Farbflecken, die er teilweise auch mit dem Spachtel auftrug. Besonders gut lässt sich dies bei *Mann im Sonnenlicht*²², *Um die Mittagszeit* und dem Gemälde *Das blaue Haus*²³ beobachten.

Der Rausch der Farben

Das Jahr 1906 bildete eine entscheidende Schwelle in der malerischen Entwicklung von Karl Schmidt-Rottluff. Durch die Inspiration der Bilder Vincent van Goghs und Emil Noldes gelangte er zu einem extrem pastosen, starkfarbigen Farbauftrag, der die Autonomie der Farbmaterie sehr weit in den Vordergrund rückt und das Bildsujet sekundär erscheinen lässt. Die Farbe an sich wird in ihrer Materialität maximal herausgearbeitet. Aber auch ihre Richtungswerte und ihre rhythmische Dynamik stehen im Vordergrund der bildnerischen Auseinandersetzung. Dies spiegelt sich in den zwei verschiedenen Modi wider, die ein Betrachter in seiner ästhetischen Wahrnehmung gegenüber diesem Gemälde einnehmen kann. Aus der Nähe gesehen zerfällt das Bild in einen fast abstrakten Farbwirbel. Erst aus der Distanz heraus konstituiert sich der Bildgegenstand als ganzheitliche Wahrnehmungsgestalt. 1907 begann dann eine gewisse Verflüssigung dieser Farbmaterie. Karl Schmidt-Rottluff entfernte sich von den kurzen, parallelen Pinselschraffuren des Jahres 1906 und trug die Farbe eher fleckig-pastos auf, bis sie dann 1910 in den klassisch-flächigen „Brücke“-Stil übergehen sollte.

¹ Siehe Skowranek 2011, S. 28.

² Brief von Erich Heckel an Max Sauerlandt vom 20.3.1924, in: Sauerlandt 2013, S. 176.

³ Zum Beispiel *Bahndamm im Winter*, 1905, Öl auf Pappe, 48 x 70,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 801, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 207, Nr. 11, *Gartenstrasse*, um 1906, Öl auf Pappe, 60 x 71 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 1370, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 211, Nr. 13, *Frau mit Kind*, um 1906, Öl auf Pappe, 71 x 56 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 105, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 222, Nr. 22, *Straße im Norden*, 1906, Öl auf Karton, 50 x 71,5 cm, Sammlung Hermann Gerlinger im Buchheim Museum der Phantasie, abgeb. in: Halle (Saale) 2005, S. 33, Nr. 37.

⁴ Die Unterscheidung zwischen Pappe und Karton ist heute meist uneinheitlich. Die Begriffe werden häufig synonym verwendet, obwohl sie bereits Ende des 19. Jahrhunderts voneinander abgegrenzt wurden. Die gültige

DIN-Norm unterscheidet zwischen Karton und Pappe hinsichtlich ihres Flächengewichtes: Pappe hat ein Flächengewicht, das größer ist als 225 g/m², Karton ist durch ein Flächengewicht von 150–600 g/m² bestimmt. Siehe Skowranek 2011, S. 28, Fußnote 18.

- ⁵ Laut E-Mail von Christoph Krekel an den Verfasser vom 5.8.2016.
- ⁶ Die Unterscheidung wurde von dem Kunsthistoriker Hans Jantzen formuliert: „Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei“, in: Jantzen 1951, S. 61–62.
- ⁷ Brief von Erich Heckel an Max Sauerlandt vom 20.3.1924, in: Sauerlandt 2013, S. 176.
- ⁸ Die unterschiedlichen Schreibweisen der Gartenstraßen-Bilder und auch anderer Werke, die ein Doppel-S beziehungsweise ß enthalten, rühren daher, dass Schmidt-Rottluff selbst generell kein ß in seinen Werktiteln verwendet hat. Enthalten Bildtitel die Schreibung mit ß, so wurden diese von Dritten vergeben.
- ⁹ *Holzstoss*, 1906, Öl auf Pappe, 43,5 x 63 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 109, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 217, Nr. 18.
- ¹⁰ Siehe Anm. 3.
- ¹¹ Siehe Anm. 3.
- ¹² *Kleiner Garten*, 1906, Öl auf Pappe, 62,7 x 50,8 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 110, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 215, Nr. 17, *Holzstoss*, 1906, Öl auf Pappe, 43,5 x 63 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 109, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 217, Nr. 18.
- ¹³ *Lesende Kinder (Lampenlicht)*, 1906, Öl auf Leinwand, 60,3 x 64,7 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 107, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 218, Nr. 19, *Der Holzschneider (Lampenlicht)*, um 1906, Öl auf Leinwand, 53,3 x 67,4 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 737, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 221, Nr. 21, *Kinder*, 1907, Öl auf Leinwand, 52,5 x 75,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 106, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 223, Nr. 23.
- ¹⁴ *Um die Mittagszeit*, 1907, Öl auf Leinwand, 70 x 86 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 1180, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 230, Nr. 28.
- ¹⁵ Brief von Karl Schmidt-Rottluff an Gustav Schiefler, Mitte Mai 1907, in: Wietek 1995, S. 119, Nr. 2.
- ¹⁶ Wertheimer 1923, S. 301–350.
- ¹⁷ Die Ausstellung war im September und Oktober 1905 in Paul Cassirers Filiale am Jungfernstieg 12 in Hamburg zu sehen, wo er 54 Gemälde zeigte, ging dann in einer um 4 Bilder reduzierten Fassung vom 26. Oktober bis 11. November in die Galerie Ernst Arnold nach Dresden, wurde vom 10. bis 28. Dezember 1905 in der Galerie Paul Cassirer in Berlin, Viktoriastraße 35, gezeigt und anschließend, in einem Umfang von 45 Gemälden, ab dem 6. Januar 1906 in der Galerie Miethke, Dorotheergasse 2, in Wien. Siehe hierzu ausführlicher Echte/Feilchenfeldt 2013, S. 12 und S. 119–124 und Wien 2003/04, S. 128–133 sowie S. 201.
- ¹⁸ Moeller 2010, S. 10.
- ¹⁹ An diesem Tag hat sich Karl Schmidt-Rottluff als Architekturstudent an der Königlich Sächsischen Technischen Universität Dresden eingeschrieben und eine Wohnung in der Rosenstraße 64 gemietet. Moeller 2010, S. 14.
- ²⁰ *Morgen an der Elbe*, 1905, Öl auf Karton, 36 x 48,5 cm, Sammlung Hermann Gerlinger im Buchheim Museum der Phantasie, Bernried, abgeb. in: Halle (Saale) 2005, S. 31, Nr. 33.
- ²¹ Chemnitz 2015/16, S. 208, Fußnote 4.
- ²² *Mann im Sonnenlicht*, 1907, Öl auf Leinwand, 64,5 x 50,7 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. L 104, Leihgabe aus Privatbesitz, abgeb. in: Chemnitz 2015/16, S. 228, Nr. 27.
- ²³ *Das blaue Haus*, 1907, Öl auf Leinwand, 74 x 70,2 cm, Sammlung Rauert in der Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-200618, abgeb. in: Wietek 1995, S. 257, Nr. 3.